

Université de Montréal

**Stefano della Bella et *Le Vase de Médicis* : dessin et
éducation artistique au XVIIe siècle**

par Alexandra Le Corné

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)
en histoire de l'art

Décembre 2018

© Alexandra Le Corné, 2018

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Stefano della Bella et *Le Vase de Médicis* : dessin et éducation artistique au XVIIe siècle

Présenté par :

Alexandra Le Corné

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Ersy Contogouris, président-rapporteur

Denis Ribouillault, directeur de recherche

Eva Struhal, membre du jury

Résumé

L'étude aborde la pratique du graveur-dessinateur florentin Stefano della Bella (1610-1664), plus spécifiquement son activité liée à l'enseignement du dessin et la mise en valeur de cette activité dans son œuvre. Nous nous pencherons principalement sur la gravure intitulée *Le Vase de Médicis*, datée de 1656, dans laquelle la figure de l'artiste en train de dessiner un vase antique devient le sujet principal. Par le dessin, l'artiste représente le monde qui l'entoure et intègre la figure même de l'observateur au sein de ses travaux. Ainsi, l'artiste démontre une nouvelle tendance. Par cette intégration de la figure du dessinateur, il y a, en quelque sorte, une manifestation d'une conscience de l'image même de l'artiste. Nous étudierons aussi les relations que Stefano della Bella entretenaient avec ses commanditaires. En effet, cette relation permet de mieux comprendre les fondements de sa pratique. D'autre part, le mémoire se concentre aussi sur la question de l'enseignement artistique. Della Bella s'intègre dans l'éducation des princes. Il s'implique dans un programme éducatif auprès de deux grands princes, Louis XIV en France, par le biais de jeux de cartes pédagogiques et Cosimo III de Médicis en Italie, par l'apprentissage du dessin. L'intérêt de se concentrer sur cet aspect présent dans la carrière de Della Bella est d'étudier la façon dont l'artiste met à profit sa pratique artistique auprès de personnages influents. En revanche, cette responsabilité implique de répondre à une demande qui impose des limites et qui démontre selon quelles valeurs et principes cet enseignement se doit de contribuer. Ce mémoire permettra de mieux saisir le nouveau statut de l'artiste qui se développe au XVIIe siècle et donne un exemple concret d'une carrière artistique prolifique s'illustrant à travers des relations stratégiques.

Mots-clés : dessin, Stefano della Bella, Vase de Médicis, XVIIe siècle, enseignement artistique

Abstract

This thesis will address the practice of the Florentine draughtsman and printmaker Stefano della Bella (1610-1664), more specifically in regard to his actions related to teaching drawing and his emphasis on this activity in his work. I will primarily focus on his engraving titled *The Medici Vase*, dated 1656, in which the artist drawing an antique vase becomes the main focus. Through the drawing, the artist is representing the world surrounding him and is integrating the very figure of the observer within his work. As such, the artist is demonstrating a new trend. By this integration of the figure of the draughtsman, there is a manifestation of sorts of the artist's conscience of his own image. I will also examine the relationships that Stefano della Bella maintained with his sponsors. Indeed, these relationships allow a better understanding of the foundations of his craft. Furthermore, the present thesis will also explore the issue of artistic teaching, Della Bella having integrated himself in the education of princes. He was involved in an educative program aimed at two famous princes: Louis XIV of France via educational decks of cards and Cosimo III de' Medici via drawing classes. The motivation behind concentrating on this aspect of Della Bella's career is to study the way in which he used his artistic practice around influential people. Conversely, this responsibility requires answering an offer that can become limitative and can influence the values and principles that the teachings must contribute to. This thesis will allow a better understanding of the new status of an artist evolving in the 17th century and will provide a concrete example of a prolific artistic career that is characterised by strategic relationships.

Keywords : drawing, Medici Vase, Stefano della Bella, 17th century, artistic education

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des figures	iv
Remerciements.....	xi
Introduction.....	1
1. Le dessin à Florence au XVIIème siècle.....	18
1.1 Les implications multiples du <i>disegno</i>	19
1.2 Définition et fondements artistiques	23
1.3 L’enseignement artistique par le dessin.....	25
1.4 L’enseignement au sein des Académies	30
1.4 Évolution de la pratique du dessin	34
2. Le rôle du dessinateur et sa place dans la société baroque	39
2.1 L’artiste et la famille Médicis	39
2.1.1 Le mécène	44
2.2 L’artiste et la culture du spectacle à Florence.....	45
2.2.1 La famille Médicis et la France	48
2.3 L’artiste et la cour de France, dans une perspective pédagogique.....	49
2.3.1 Les éditeurs, l’artiste et les livres pour apprendre à dessiner	53
3. L’enseignement et l’art au service d’un pouvoir	60
3.1 L’enseignement artistique chez les Médicis	61
3.2 La relation maître-apprenti et la transmission de valeurs	64
3.3 L’apprentissage du dessin et l’art comme outils éducatifs de la noblesse	65
3.4 L’artiste en représentation.....	73
Conclusion	77
Bibliographie.....	79
Chronologie.....	i
Figures.....	ii

Liste des figures

Figure 1. S) tefano della Bella, *Le Vase de Médicis*, 1656, eau-forte, frontispice de la série *Six grandes vues, dont quatre de Rome et deux de la campagne romaine*, 28,6 x 27 cm, Metropolitan Museum of New York. Source : Metropolitan Museum (2018) www.metmuseum.org/art/collection/search/360097. Consulté le 16 janvier 2018 ii

Figure 2. Stefano della Bella, *Six grandes vues, dont quatre de Rome et deux de la campagne romaine*, 1656, eaux-fortes, 29-32 x 26-28 cm, Metropolitan Museum of New-York. Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne], <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360097>, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/377684>, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/377679>, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/377681>, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/413376>, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/413378>. Consulté le 25 janvier 2018. iii

Figure 3. Stefano della Bella, *L'Arc de Constantin et le Colisée*, 1656, eau-forte tirée de la série *Six grandes vues de Rome dont deux de la campagne romaine*, 32 x 26,9 cm, Metropolitan Museum of New York. Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne], www.metmuseum.org/art/collection/search/377681. Consulté le 25 janvier 2018. iv

Figure 4. Stefano della Bella, *Ten horsemen in three ranks*, 1625-1664, esquisse à la plume et encre brune, 4,4 cm x 3,3 cm, British Museum. Source : Trustees of the British Museum (2017), [En ligne], https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=714938&partId=1&searchText=Ten+horsemen+in+three+ranks&page=1. Consulté le 31 juillet 2018.....v

- Figure 5.** Stefano della Bella, *I principii del disegno*, eau-forte, frontispice du livre *I principii del disegno*, ca.1641, 13,3 x 16,3 cm, Metropolitan Museum of New-York. Source: Metropolitan Museum (2018), [En ligne], www.metmuseum.org/art/collection/search/412513. Consulté le 16 janvier 2018. vi
- Figure 6.** Stefano della Bella, *Le génie du dessin*, s.d., étude pour l'eau-forte *I principii del disegno*, plume et encre brune, 9,2 x 13,2 cm, Metropolitan Museum of New-York. Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne], www.metmuseum.org/art/collection/search/398986. Consulté le 16 janvier 2018. vii
- Figure 7.** Stefano della Bella, *Le pont et le château Saint-Ange à Rome*, 1633-36, dessin à la plume et encre brune, lavis brun, tracé préparatoire à la pierre noire, trait d'encadrement à la pierre noire, 1,48 x 2,13 cm, Fonds des dessins et miniatures, Cabinet des dessins, Musée du Louvre, Paris. © RNM Source : Musée du Louvre (2012). *Inventaire du département des Arts graphiques*, [En ligne], <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/9/341-Le-pont-et-le-chateau-Saint-Ange-a-Rome>. Consulté le 16 janvier 2018..... viii
- Figure 8.** Stefano della Bella, *Le Banquet des Piacevoli*, 1627, eau-forte, 25,5 cm x 38,5 cm, Metropolitan Museum of New-York. Source: Metropolitan Museum (2018), [En ligne], www.metmuseum.org/art/collection/search/373937. Consulté le 16 janvier 2018. ix
- Figure 9.** Stefano della Bella, *Siège de Arras : plan et vue*, 1641, eau-forte, 39 x 52,8 cm, Metropolitan Museum of New-York. Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne], www.metmuseum.org/art/collection/search/382565. Consulté le 16 janvier 2018. x
- Figure 10.** Stefano della Bella, *Amérique*, carte à jouer faisant partie du *Jeu de la Géographie*, 1644, eau-forte, 8,9 x 5,6 cm, Metropolitan Museum of New-York. Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne], www.metmuseum.org/art/collection/search/376692. Consulté le 16 janvier 2018. xi

- Figure 11.** Stefano della Bella, *Deucalion et Pyrrha*, carte à jouer faisant partie du *Jeu de la mythologie*, 1644, eau-forte, 8,8 x 5,8 cm, Metropolitan Museum of New-York. Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne], www.metmuseum.org/art/collection/search/373886. Consulté le 16 janvier 2018. xii
- Figure 12.** Stefano della Bella, *Funérailles du prince Francesco de Médicis*, 1634, eau-forte, 29,5 x 21 cm, Metropolitan Museum of New-York. Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne], www.metmuseum.org/art/collection/search/373886. Consulté le 19 janvier 2018.....xiii
- Figure 13.** Inconnu, *Lorenzo de' Medici*, XVIIe siècle, portrait gravé, 39,1 x 56,6 cm. Source : Wikimedia Commons (2017), [En ligne], [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Lorenzo_de%27_Medici_\(1599-1648\)?uselang=it](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Lorenzo_de%27_Medici_(1599-1648)?uselang=it). Consulté le 19 janvier 2018. xiv
- Figure 14.** Stefano della Bella, *Carrousel à Florence pour le mariage du Grand-Duc Ferdinand II de Médicis*, 1637, eau-forte, 15,2 x 29,1 cm, Metropolitan Museum of New-York. Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne], www.metmuseum.org/art/collection/search/377887. Consulté le 24 janvier 2018. xv
- Figure 15.** Stefano della Bella, *Étude pour le costume de jardinière*, 1625-1664, dessin faisant partie d'un album, plume et encre brune, lavis brun, aquarelle sur graphite, 27,6 x 20,2 cm, British Museum, Londres. Source : Trustees of the British Museum (2017), [En ligne], https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=714902&partId=1&searchText=stefano+della+bella+costume&page=1. Consulté le 19 janvier 2018.....xvi

Figure 16. Stefano della Bella, *Étude pour le costume du poète*, 1625-1664, dessin faisant partie d'un album, plume et encre brune, lavis brun, 27,7 x 19,4 cm, British Museum, Londres. Source : Trustees of the British Museum (2017), [En ligne], http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectid=714914&partid=1&searchText=stefano+della+bella+costume&page1. Consulté le 26 janvier 2018..... xvii

Figure 17. Stefano della Bella, *Étude pour un costume d'homme à rayures*, 1625-1664, dessin faisant partie d'un album, plume et encre brune, pierre noire et ajout d'aquarelle, 25,5 x 17,7 cm, British Museum, Londres. Source : Trustees of the British Museum (2017), [En ligne], http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectid=714897&partid=1&searchText=stefano+della+bella+costume&page1. Consulté le 25 janvier 2018..... xviii

Figure 18. Stefano della Bella, *carte de Clovis le Grand*, 1644, carte faisant partie de l'ensemble *Cartes des Rois de France*, eau-forte, 8,7 cm x 5,5 cm, British Museum, Londres. Source : Trustees of the British Museum (2017), [En ligne], http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectid=1499451&partid=1&searchText=stefano+della+bella+grand&page=1. Consulté le 28 juillet 2018..... xix

Figure 19. Stefano della Bella, *Diverse Figure e Paesi*, 1649, eau-forte, frontispice de l'ensemble *Diverse Figure e Paesi*, 9,2 cm x 16,9 cm, Metropolitan Museum of New York. Source: Metropolitan Museum (2018), [En ligne], <https://metmuseum.org/art/collection/search/410320>. Consulté le 1^{er} décembre 2018. xx

Figure 20. Stefano della Bella, *A peasant woman*, 1649, eau-forte faisant partie de la série *Diverse Figure e Paesi*, 9,4 cm x 15,8 cm, Metropolitan Museum of New York. Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne], <https://metmuseum.org/art/collection/search/410321>. Consulté le 1^{er} décembre 2018..... xx

Figure 21. Stefano della Bella, *A polish man in a long robe*, 1649, eau-forte faisant partie de la série *Diverse Figure e Paesi*, 9,4 cm x 15,6 cm, Metropolitan Museum of New York.

Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne], <https://metmuseum.org/art/collection/search/410331>. Consulté le 1^{er} décembre 2018. xxi

Figure 22. Stefano della Bella, *Diverses têtes et figures*, 1650, eau-forte, frontispice de l'ensemble *Diverses têtes et figures*, 9 x 7,1 cm, Metropolitan Museum of New York. Source :

Metropolitan Museum (2018), [En ligne], <https://metmuseum.org/art/collection/search/412510>. Consulté le 10 janvier 2018. xxii

Figure 23. Inconnu, *Le Vase de Médicis*, v50 ans avant J-C, cratère en marbre grec sculpté de bas-reliefs, vue côté gauche, 173 x 135 cm, Galerie Uffizi, Florence © Alexandra Le Corné, 19 avril 2017..... xxiii

Figure 24. Inconnu, *Le Vase de Médicis*, v50 ans avant J-C, cratère en marbre grec sculpté de bas-relief, vue de face, 173 cm de hauteur x 135 cm de diamètre, Galerie Uffizi, Florence © Alexandra Le Corné, 19 avril 2017..... xxiv

Figure 25. Stefano della Bella, *Cosimo III de Médicis dessinant le Vase de Médicis*, étude pour l'eau-forte *Le Vase de Médicis*, c.1656, encre et craie noire, 14 x 11,1 cm, Royal Collection Trust, Angleterre. Source : Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018, [En ligne], <https://www.rct.uk/collection/904649/cosimo-iii-demedici-drawing-the-medici-vase>. Consulté le 16 janvier 2018. xxv

Figure 26. Stefano della Bella, *Un jeune homme dessinant près d'une chandelle*, 1650, esquisse à l'encre et à la craie noire, 9,7 x 16 cm, Royal Collection Trust, Angleterre. Source : Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018, [En ligne], <https://www.rct.uk/collection/904676/a-boy-drawing-by-candlelight>. Consulté le 16 janvier 2018..... xxvi

Figure 27. Stefano della Bella, *L'entrée de l'Ambassadeur de Pologne à Paris 1645*, 1645, esquisse à l'encre et à la craie noire, 23 x 48,4 cm, British Museum, Angleterre. Source : Trustees of the British Museum (2017), [En ligne], http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=stefano+della+bella+drawing&page=2. Consulté le 10 octobre 2018. xxvii

Figure 28. Stefano della Bella, *L'entrée de l'Ambassadeur de Pologne à Rome*, 1633, eaux-fortes, feuilles 1 à 3 de 6, dimension totale 17,1 x 264,8 cm, Metropolitan Museum of New York. Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne], <https://metmuseum.org/art/collection/search/395745> . Consulté le 10 octobre 2018. xxviii

Figure 29. Stefano della Bella, *Nozze degli dei*, 1637, eaux-fortes, trois premières feuilles (scènes) d'une série de sept, 20-21 x 18-29 cm, Metropolitan Museum of New York. Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne], <https://metmuseum.org/art/collection/search/412692> , <https://metmuseum.org/art/collection/search/412697> , <https://metmuseum.org/art/collection/search/412704> . Consulté le 10 octobre 2018. xxix

Aux artistes d'hier à aujourd'hui

Remerciements

Je remercie en premier lieu mon directeur de recherche, Denis Ribouillault, pour son soutien infaillible et ses judicieux conseils. Sa passion communicative et sa confiance ont su m’inspirer tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Je tiens à exprimer ma gratitude pour le personnel de la Biblioteca Marucelliana qui m’a offert une aide précieuse pour mes recherches.

Je tiens aussi à remercier ma famille et mes amis pour leur présence continuelle et leur support chaleureux lors de mes moments de doute. Un merci spécial à ma mère pour sa sagesse particulièrement bénéfique.

Introduction

Charles-Antoine Jombert (1712-1784), écrivain, éditeur et libraire, publie en 1772 son ouvrage intitulé *Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Étienne de la Belle, peintre et graveur florentin*. Dans cette étude sur le dessinateur-graveur Stefano della Bella (1610-1664), aussi appelé Étienne de la Belle en France, Jombert considère la série *Six grandes vues dont quatre de Rome et deux de la campagne romaine* comme étant « de la plus grande beauté » (Jombert 2010 : 44) (Figure 2). Datée de 1656, cette série de six gravures de format carré¹ est effectivement d'une grande qualité, tant par la délicatesse et la précision du trait de l'artiste que par les détails minutieusement appliqués des motifs, particulièrement ceux des monuments antiques mis en valeur dans cet ensemble. Notre principal objet d'analyse est la première gravure de cette série, soit le frontispice, intitulé *Le Vase de Médicis* (Figure 1). Cette œuvre gravée et la série qu'elle accompagne annoncent divers éléments importants se rapportant au dessin et à la formation artistique. D'abord dessinée par Stefano della Bella durant ses séjours à Rome, la série sera par la suite gravée à Florence et imprimée à Paris par Israël Henriet (1590-1661), principal éditeur de l'artiste (De Vesme/Massar 1971 : 39; Joubert 1998 : 117). Ces œuvres donnent de Rome une vision claire et tranquille, côté ville et côté campagne. Il s'agit de scènes paisibles où l'on voit des personnages vaquer à leurs occupations dans le cadre grandiose des monuments historiques que Della Bella a pris soin de magnifier. La présence de ces monuments antiques dans la majorité des gravures de la série (quatre sur six), répond au goût de l'époque pour l'antiquité (Joubert 1998 : 116). Ces six images offrent des scènes de paysages avec un

¹ Les dimensions de ces six gravures sont similaires et donnent à celles-ci un aspect carré : hauteur entre 28,4 et 30,3 cm, largeur entre 26 et 27,9 cm (De Vesme/Massar 1971 : 127-128).

arrière-plan éloigné privilégiant une vision lointaine et large de la ville de Rome. Les monuments, quant à eux, sont situés à l'avant-plan, coupés en partie par le cadre mais tout à fait reconnaissables. Les divers personnages (humains et animaux), figurés à petite échelle, sont relégués dans le bas de l'image. À l'inverse des autres gravures qui privilégient le paysage, le frontispice montre un jeune homme assis, occupé à dessiner un immense vase antique placé près de lui. La gravure du *Vase de Médicis* offre une vision plus rapprochée que la suite de cette série. On distingue néanmoins qu'il s'agit d'un jardin dont on aperçoit divers objets, notamment un buste, un obélisque, ainsi que quelques personnages qui s'y promènent.

La série de gravures *Six grandes vues dont quatre de Rome et deux de la campagne romaine* (Figure 2) contient plusieurs éléments importants qui renseignent sur le rôle de l'artiste au XVIII^e siècle. Elle implique différentes collaborations entourant la pratique de Stefano della Bella. Nous verrons dans les prochains chapitres comment cet artiste est en étroite relation, non seulement avec son mécène et la famille qui s'y rattache, mais aussi avec les marchands qui lui permettent de dégager un revenu additionnel et lui assurent une certaine renommée. Le métier de dessinateur-graveur intègre en effet cette relation commerciale en sus des traditionnels rapports avec les commanditaires privés.

La ville de Rome inspire particulièrement Della Bella et demeure un attrait considérable pour l'artiste tout au long de sa carrière. En effet, celui-ci débute ses voyages à Rome dès 1633 et y retournera de façon régulière dès 1650. Selon Alexandre de Vesme, un des principaux biographes de l'artiste, c'est durant cette période que Della Bella commença à concevoir ses *Grandes Vues de Rome* (Figure 2). En effet, Della Bella débute alors la formation artistique de Livin Mehus (1630-1691), jeune artiste flamand, protégé de Matthias de Médicis (1613-1667), frère du Grand-Duc de Florence. Sous la demande insistante de celui-ci, devenu son nouveau

mécène à la mort de Don Lorenzo de Médicis (1599-1648), Della Bella accepte de former le jeune Mehus au dessin et à l'étude « d'après l'Antique » à Rome (De Vesme 1906 : 69-70-76, Jombert 2010 : 33, 37-39; Fétis 2011 : 194-197). À travers cette formation artistique, il est fort probable que Stefano della Bella conçoit les esquisses romaines qui serviront à la conception de sa série des *Grandes vues de Rome*.

Toujours d'après De Vesme, ce n'est qu'en 1657 que Stefano della Bella se charge de former au dessin un second élève, beaucoup plus illustre cette fois : le prince Cosimo III de Médicis (1642-1723). Della Bella le représente à même le frontispice de cette série en train de copier un célèbre vase antique dans les jardins de la villa Médicis à Rome (De Vesme 1906 : 77). La série des *Grandes Vues de Rome*, qui inclut le prince en tant qu'élève, date pourtant de 1656. Il semble donc logique de conclure que la mission pédagogique de Della Bella auprès du prince est antérieure à 1657. La présence de Cosimo III en train de dessiner devant le vase est certifiée par De Vesme pour qui elle illustre la relation pédagogique existante entre l'artiste et le jeune prince (De Vesme 1906 : 79) (Figure 1). Nous verrons dans cette étude comment Stefano della Bella aborde cet apprentissage du dessin par la noblesse, en lien avec les valeurs et vertus spécifiques qui lui sont associées.

La figure du dessinateur réapparaît dans d'autres frontispices de Della Bella, par exemple celui de l'ouvrage *Diverses têtes et figures* (Figure 22). Cette stratégie répond à une volonté de développer la pratique du dessin parmi la communauté d'artistes-dessinateurs mais aussi auprès des amateurs. D'ailleurs, c'est ce qui motive l'artiste à s'impliquer dans la réalisation de divers ouvrages d'apprentissage du dessin qui s'adressent à un public non professionnel. Ces outils formateurs permettent de diffuser des leçons pratiques ayant pour but le développement des capacités artistiques (Fowler 2016 : 13, 17, 27). De plus, la présence du dessinateur dans les

frontispices insiste sur le métier même de l'artiste, soulignant sa propre valeur. Cette « autoprojection contextuelle » annonce ainsi l'« autoconscience » de l'artiste, qui s'émancipe de plus en plus des directives de la commande au cours du XVII^e siècle (Stoichita 1999 : 268, 277, 278, 316).

Ces gravures romaines comportent, pour quatre d'entre elles, la présence grandiose de monuments ou d'objets antiques considérés parmi les plus importants de l'époque (*Le Vase de Médicis*, *Le Temple d'Antonin et le Campo Vaccino*, *Le Temple de la Concorde et le Forum Romain* et *L'Arc de Constantin et le Colisée*). Les deux autres gravures (*Deux cavaliers passants près d'un troupeau* et *La paysanne à cheval avec un enfant dans ses bras*) illustrent des paysages de campagne. Ces scènes intègrent chacune un arbre imposant qui peut, à notre avis, constituer comme un pendant naturel aux objets antiques des autres gravures de la série et assurer ainsi la cohésion de celle-ci.

Dans la gravure *L'Arc de Constantin et le Colisée* (Figure 3), un dessinateur illustré à très petite échelle sur la droite, nous apparaît particulièrement vulnérable face à la monumentalité de l'objet antique qu'il est en train de dessiner. Dans un article récent « De la pratique au mythe : la figure du dessinateur dans les paysages de Claude Lorrain », Denis Ribouillault considère la représentation de l'artiste à l'intérieur de l'œuvre comme une autoréférence qui révèle le travail de celui-ci; une façon pour l'artiste de revendiquer son rôle au sein de la conception même de l'œuvre d'art. Il ajoute que la présence de l'artiste constitue généralement une manière d'attester de la « présence réelle du topographe sur les lieux » (Ribouillault 2015 : 147-148, 154). Stefano della Bella nous indiquerait donc sa propre présence au sein de la ville de Rome et son talent pour la dessiner dont témoigne la série elle-même. Par le contraste entre la grandeur du monument et la délicatesse du dessinateur, il est possible que Della Bella tente d'illustrer la

valeur importante de ces vestiges et la nécessité de posséder un certain talent pour être en mesure de les représenter.

Le thème des ruines de l'Antiquité et l'importance donnée à celui-ci à l'intérieur des *Grandes vues de Rome* sont représentatifs de la conception de l'art au XVII^e siècle mais participent également de la « politique artistique » des Médicis (Fulton 2006 : 190). L'intérêt des Médicis pour les vestiges antiques et les valeurs qui s'y rattachent est essentiel. Il était considéré en outre nécessaire pour maintenir solidement la place qu'occupait la famille au sein de la politique culturelle européenne. En captant un peu de « la mémoire des lieux »² de l'antiquité, la famille Médicis tentait ainsi d'associer la puissance de cette culture à leur renommée et à leur statut. Le prestige relié à l'Antiquité romaine – ainsi qu'au passé Étrusque mis en valeur principalement au XVI^e siècle³ – participait à la légitimation de leur pouvoir et de leur statut parmi les familles régnantes d'Italie et d'Europe. Un tel phénomène était particulièrement important pour les élites romaines:

(...) le culte des origines (antiques) de la part des familles romaines fut largement animé par un intérêt politique et idéologique : face à la croissance de l'absolutisme papal, face à la prolifération de riches étrangers avides de reconnaissance sociale et de nouveaux titres, la légitimation des origines de la part de la noblesse locale s'apparentait à un programme de défense identitaire et statutaire (Ribouillault 2013 b: 113).

Les *Grandes Vues de Rome* pourraient ainsi se comprendre à l'intérieur de cette vaste entreprise de légitimation. En plus d'illustrer la ville et la campagne de Rome, Stefano della Bella souligne l'aspect antique en représentant ses vestiges de façon magistrale et monumentale.

² Pour mieux comprendre toute l'importance de l'Antiquité à la Renaissance et le lien concret existant entre les vestiges provenant de cette même période et la politique des familles italiennes cherchant à consolider leur pouvoir, voir l'ouvrage de Denis Ribouillault (2013b :13, 29, 44, 45, 49, 111, 113).

³ À ce sujet, voir l'ouvrage de l'auteur Giovanni Cipriani (1980).

Les œuvres antiques apparaissent triomphantes, majestueuses et impressionnantes, écrasant presque la figure humaine qui les observe. Le jeune prince, dans la gravure du *Vase de Médicis*, apparaît minuscule auprès d'un vase imposant dont les proportions ont été considérablement exagérées au même titre que le dessinateur dans la gravure *L'Arc de Constantin et le Colisée* (Figures 1 et 3).

Ce souci de représenter ces trésors de l'antiquité permet de réaliser la valeur qu'ils représentent autant pour la famille Médicis que pour le collectionneur. Michel Melot relie la gravure à un langage artistique qui diffuse des valeurs symboliques par son contenu et qui, au XVII^e siècle est encore un instrument de pouvoir. Ces gravures permettent aussi de répondre à un goût des collectionneurs pour l'art et le patrimoine italiens (Melot 1981 : 38, 39). De plus, la présence des ruines antiques⁴ fournit un exemple thématique important permettant, par exemple, la transmission d'une certaine fierté des origines romaines qui sont synonymes d'ordre et de pouvoir. L'auteur Vernon Hyde Minor affirme que la ville de Rome est l'essence même du Baroque. Les artistes sont appelés à représenter cette ville par la création de vues idéales, harmonieuses qui fournissent une forme d'évasion au spectateur. Les différentes tactiques de l'artiste, telles que la recherche de précision et du détail dans la conception des monuments et/ou d'une composition ordonnée et harmonieuse, répondent aux attentes d'un public attiré par des œuvres qui illustrent un souvenir idéalisé du passé (Minor 1999 : 301, 303). Dans notre cas d'étude, ces *Grandes vues de Rome* représentent, comme beaucoup de gravures de cette époque, des scènes idylliques de Rome et de ses environs. Toutefois, Stefano della Bella conçoit ses

⁴ Deuxième plus grande catégorie de gravures publiées au XVI^e siècle selon le catalogue de Lafréry, les gravures affichant l'image des ruines romaines correspondent aux qualités suivantes soit celles de « préserver pour l'éternité toutes traces des civilisations passées » en plus de permettre « d'immortaliser l'accomplissement des hommes » (Melot 1981 :38).

vues en ajoutant sa touche personnelle dans la conception de l'espace général et dans la qualité du trait (Joubert 1998 : 116).

Le Vase de Médicis et le prince

Devant ce célèbre vase antique, Cosimo III de Médicis semble méditatif, songeur, la main droite posée légèrement, prête à reprendre le dessin (Figure 1). On aimerait bien savoir aujourd'hui à quoi ce jeune homme réfléchit devant cet objet de collection prestigieux qui fait partie, à cette époque, du décor du jardin de la Villa Médicis à Rome (Joubert 1998 : 115). Ce vase antique provient de fouilles exécutées à Rome au XVI^e siècle et intègre le jardin des Médicis en 1598, bien que selon Francis Haskell et Nicolas Penny, il aurait pu être présent dans la collection au moins trente ans plus tôt (Haskell/Penny 1981 : 316). D'origine grecque, ce vase imposant fut restauré pour la dernière fois au XVIII^e siècle. Intégré dans la collection de la Galerie des Offices à Florence, ce trésor est actuellement exposé dans un des principaux corridors du musée (Galerie Uffizi 2017 : cartel d'exposition) (Figures 23, 24).

Face à ce magnifique vase, le prince apprécie-t-il sa leçon? Connaît-il les objectifs de cet apprentissage dans sa formation de futur dirigeant de Florence? Car bien que cette gravure, comme nous l'avons déjà souligné, commémore et officialise le voyage d'apprentissage du jeune Cosimo III de Médicis avec Stefano della Bella, nous croyons qu'elle exprime davantage.

En observant ce frontispice, l'immense cratère antique illustré avec précision et grandeur par Della Bella, attire immédiatement notre regard. Comme précédemment mentionné, le rapport entre ce vase et la figure du prince est clairement inégal. Le jeune homme semble écrasé par la grandiosité de l'objet antique qui en quelque sorte lui vole la vedette. Della Bella choisit d'illustrer le côté face du vase. En effet, le mouvement des personnages sculptés en relief tout

autour du cratère converge vers ce point central (Figure 24). Plusieurs spécialistes ont tenté par le passé d'identifier le sujet de cette œuvre antique. La théorie la plus courante indique que le thème représenté est celui du *Sacrifice d'Iphigénie*, fable antique provenant de diverses sources⁵ (Haskell/Penny 1981 : 316).

Peu d'indices permettent d'aller plus loin. La scène mythologique sculptée sur le vase est néanmoins particulièrement visible dans l'image. Nous pourrions la considérer, en empruntant le terme de Victor Stoichita, comme étant une « image dans l'image ». Et ce, au même titre que le dessin ébauché par le prince sur sa feuille. Ces deux illustrations permettent au spectateur de mieux comprendre la « signification » de cette gravure. Ce type d'indice ne vise pas tant à fixer un sens précis de l'image en tant que telle mais plutôt à l'identification de son objectif et des attentes auxquelles elle doit répondre. Le vase célèbre de notre objet d'étude devient « l'emblème », l'indice permettant de résoudre une partie de l'énigme. En tant que « signe polysémique », cet emblème peut expliquer un ou plusieurs éléments (sociaux, religieux) de la représentation, dépendamment du contexte dans lequel il nous est présenté (Stoichita 1999 : 103, 104, 107, 221-224). En mettant en exergue cette fable du sacrifice, clairement représentée grâce au trait précis et délicat de Della Bella sur le vase gravé, nous

⁵ Euripide (v480-406 avant J-C) nous a légué deux œuvres théâtrales ayant pour sujet le destin d'Iphigénie (*Iphigénie en Tauride* et *Iphigénie à Aulis*). Dans ces pièces, Euripide raconte que le père d'Iphigénie, Agamemnon, frère de Ménélas, tente d'approcher Troie avec ses troupes dans le but de venger son frère. Toutefois, ayant auparavant froissé la déesse Artémis, le devin Calchas lui annonce qu'il doit sacrifier sa fille Iphigénie afin de retrouver grâce auprès de la déesse chasserresse. Refusant tout d'abord, il use finalement d'un stratagème impliquant Achille afin de faire venir sa fille auprès du lieu sacré. Apprenant son atroce destin, Iphigénie choisit malgré tout de mourir pour défendre sa patrie, la Grèce. Somme toute, selon les écrits d'Euripide, Artémis (Diane) a pitié de la jeune femme et remplace au dernier moment celle-ci par une biche. Par la suite, Iphigénie devient prêtresse de la déesse et lui consacre sa vie en Attique (Collognat 2012 : 516-519). Il y aussi le récit du *Sacrifice d'Iphigénie*, dans les *Métamorphoses* d'Ovide (XII, 20-42). Dans la fable d'Ovide, son récit est largement simplifié mais présente aussi le sacrifice volontaire de la jeune femme et son sauvetage in extremis par la déesse. Beaucoup plus poétiques, ces vers par Ovide offrent moins de précision factuelle (Ovide/Néraudau 2015 : 382).

pouvons nous questionner sur l'objectif recherché par l'artiste. Considérant que la série dont fait partie ce frontispice figure les plus importants vestiges antiques de Rome, pourquoi avoir choisi de représenter ce vase en particulier en frontispice? Appartenant à la famille Médicis, il nous semble logique d'y percevoir une volonté d'auto-promotion de la part de la famille qui, par fierté, fait voir un trésor antique de sa collection privée comme s'il s'agissait de l'une des *Merveilles* de Rome. Ici, nous pourrions dire que cet emblème, de nature politique et sociale, présente au spectateur l'importance et le pouvoir de la famille Médicis et permet de souligner l'héritage significatif dont le prince bénéficiera tout au long de son existence. Le thème du sacrifice présenté par le vase pourrait, quant à lui, rappeler les futures responsabilités du prince. Des obligations importantes qui nécessiteront en quelque sorte une abnégation de sa part ou plus modestement un dévouement total pour Florence et ses contemporains, comparable à celui dont fit preuve Iphigénie face au destin de la Grèce.

Peu de choses ont été publiées à propos de cette suite d'estampes. La série des *Grandes Vues de Rome* est brièvement décrite dans certains ouvrages (Cairola 1976 : 19; Viatte 1974 : 10; Joubert 1998 : 115-117; Johnson 2001 : 67). On retrouve toutefois plus de précisions la concernant dans le catalogue raisonné de l'artiste, réalisé par Alexandre de Vesme en 1906 (De Vesme 1906 : 216-219). De Vesme analyse chacune de ces gravures avec une approche formelle. Il indique simplement les éléments intégrés à la composition sans se prononcer sur la signification possible des images et du sujet qu'elles comportent. Il ajoute cependant un commentaire important, à la fin de sa description, lorsqu'il corrige l'information donnée par Charles-Antoine Jombert sur l'identité du jeune homme présent au centre du frontispice de la série (Figure 1). Contrairement à l'opinion de Jombert, ce jeune homme n'est pas un autoportrait de Stefano della Bella mais plutôt la représentation du jeune Cosimo III de Médicis (1642-1723),

précédemment nommé comme étant le jeune élève de l'artiste (Jombert 2010 : 44; De Vesme 1906 : 77, De Vesme/Massar 1971 : 127-128). Cette gravure témoigne de la relation maître-apprenti impliquant deux acteurs principaux : l'artiste établi devenant le maître et le prince en tant qu'élève. Della Bella, bien qu'absent de la scène au premier regard, se dévoile peu à peu au cours de la lecture précise de cette œuvre, particulièrement en lien avec son rôle de formateur en arrière-plan de la scène illustrée. Ajoutons que le caractère pédagogique de la série, souligné par *Le Vase de Médicis*, n'a été que très peu investi jusqu'à ce jour. L'aspect formatif relié aux travaux de Stefano della Bella est abordé dans certaines publications récentes mais surtout en ce qui concerne ses livres pour apprendre à dessiner ou les jeux de cartes éducatifs, qu'il conçut lors de son séjour en France et sur lesquels nous reviendrons.

Dans le catalogue du musée de Caen (1998) dirigé par Caroline Joubert, on énonce la « fonction pédagogique » de certaines séries de l'artiste comprenant en frontispice la présence du dessinateur, sans toutefois ajouter davantage d'information (Joubert 1998 : 62). Catherine O. Fowler, dans son livre *Drawing and the Senses, an Early Modern History* (2016) offre une étude importante sur la nature et la fonction des livres pour apprendre à dessiner au XVII^e siècle. Elle considère Stefano della Bella comme un artiste important qui s'implique activement dans la production de modèles et de manuels pour les apprentis-dessinateurs. En ce qui a trait au projet de cartes à jouer pédagogiques, notons l'article paru aussi très récemment dans le *Getty Research Journal* d'Amanda Spies-Gans intitulé *A Princely Education through Print : Stefano della Bella's Jeux de cartes etched for Louis XIV* (2017). Il se concentre sur l'aspect éducatif de cet outil en lien avec la formation du prince. Les ouvrages concernant notre artiste abordent donc, à différents niveaux, une partie de notre sujet d'étude, soit la fonction pédagogique du dessin qui transparaît dans le frontispice des *Grandes vues de Rome*, un sujet qui n'a jamais été

véritablement abordé. D'ailleurs, le frontispice de cette série, bien que souvent cité dans les ouvrages concernant Stefano della Bella, a fait l'objet d'un nombre très restreint d'analyses, tout comme la série qu'il accompagne.

Les principaux catalogues qui concernent l'œuvre de Stefano della Bella sont peu prolixes sur la série, sans doute à cause de l'énorme production de l'artiste (Jombert 2010, De Vesme/Massar 1971, Joubert 1998, Viatte 1974). Quoi qu'il en soit, il est important de mentionner la valeur de témoignage de ces catalogues qui sont, grâce à leurs données factuelles, particulièrement utiles pour notre étude. Mentionnons plus précisément le travail d'Alexandre De Vesme en 1906 réédité et augmenté par Phyllis Dearborn Massar en 1971, qui demeure le principal outil de référence. Notons aussi le superbe catalogue du musée de Caen publié en 1998 sous la direction de Caroline Joubert, qui permet d'avoir une vision d'ensemble bien documentée et à jour. Dans cet ouvrage, deux contributions importantes sont à souligner soient celle de l'historienne Sara Mamone qui se concentre sur l'activité du spectacle auprès des Médicis et celle de Marianne Grivel qui étudie la relation de l'artiste avec les marchands d'estampes parisiens (Mamone 1998 : 18-21; Grivel 1998 : 22-25). Par ailleurs, Marianne Grivel est aussi l'auteure d'une importante étude portant sur le marché parisien de l'estampe intitulée *Le commerce de l'estampe à Paris au XVIIe siècle* (1986). Cet ouvrage complet, paru préalablement, complète avec efficacité les notions abordées dans le catalogue de Caen.

Nous soutiendrons dans ce travail que Stefano della Bella inscrit dans cette gravure et la série qui l'accompagne le nouveau rôle de l'artiste-dessinateur au XVIIe siècle. Plus précisément, nous étudions cette série comme une façon d'illustrer la nouvelle importance du dessin, la formation qui s'y rattache et le nouveau statut de l'artiste devenant le maître à dessiner

auprès de la noblesse. À l'intérieur de son frontispice, Della Bella intègre le vase célèbre, l'héritier du Grand-Duc de Florence ainsi qu'un décor de jardin qui ajoute à la compréhension de cette scène de nature formative. C'est en mettant en relation ces éléments, dans leur contexte baroque, que nous pouvons établir véritablement la valeur de cette gravure et ce qu'elle implique, tant au niveau de sa conception qu'en ce qui a trait au rôle du dessinateur. L'artiste est l'agent principal d'une mise en scène qui énonce un développement de la pratique artistique, une évolution qui touche le réseau des artistes, des mécènes et des marchands d'estampes. La pratique du dessin débouche sur une perspective marchande au XVII^e siècle qui permet un développement de la pratique de l'artiste lequel se permet alors d'intégrer sa propre individualité au sein de l'œuvre (Lambert 1984 : 91; Brooks 2003 : 35, 50; Melot 1981 : 62, 72). En se libérant des contraintes reliées au mécénat, l'artiste est libre de concevoir des œuvres de façon plus personnelle. Évidemment, Della Bella est dans l'impossibilité de créer des œuvres sans tenir compte de certaines obligations qui le lient à son mécène. Toutefois, il se permet, et nous le verrons avec le *Vase de Médicis*, d'introduire des détails ou une composition établissant sa propre volonté artistique, voire même sa propre existence.

Cadre théorique

L'ouvrage de référence pour élaborer notre approche critique de cette gravure est *L'instauration du tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes* (1999) par Victor Stoichita. Son travail est primordial pour analyser les travaux de Della Bella et encadrer notre analyse. Il éclaire notamment la question de la présence de l'artiste au sein de l'œuvre, qui est flagrante dans le corpus de l'artiste. En effet, nous pouvons considérer les œuvres de Della Bella comme un « jeu entre représentation et conscience de soi » où l'artiste semble nous inviter non

seulement à apprécier l'œuvre elle-même mais aussi son propre rôle au sein de celle-ci (Stoichita 1999 : 95).

L'historien de l'art américain David Rosand est un autre auteur essentiel pour la compréhension du « processus de création » de l'artiste à travers la pratique du dessin. Son ouvrage intitulé *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation* (2002) est particulièrement riche en informations sur la nature du dessin et la façon de le percevoir. Il offre des outils pour analyser les œuvres de Della Bella avec une vision approfondie qui s'attarde notamment aux marques et aux traits spontanés du dessinateur. Car selon Rosand, la présence de l'artiste se lit à travers ces marques personnelles, ces lignes hachurées et libres de la main créatrice du dessinateur (Rosand 2002 : xxii, 13, 14, 183).

Dans cette même optique consistant à retracer la présence du dessinateur dans son œuvre, l'ouvrage de Joseph Leo Koerner *The Moment of Self-portraiture in German Renaissance Art* (1993) a été particulièrement utile. Dans cette étude, à travers les œuvres de Dürer, Koerner nous invite à comprendre l'autoportrait comme une évolution de l'art et du rôle des artistes qui commencent à s'affirmer. Effectivement, Dürer est un exemple essentiel pour comprendre la façon dont les artistes de la Renaissance entament une prise de conscience de leur propre existence et talent. Ces artistes intègrent alors leur personnalité au sein de leurs réalisations et ainsi touchent au caractère même de l'œuvre. Le dessin ou la peinture ne se conçoivent plus comme un simple produit lié à la commande mais plutôt comme une manifestation originale, créée par un artiste particulier. Koerner affirme clairement la nature personnelle d'une œuvre d'art lorsqu'il mentionne : « *Every picture becomes a self-portrait to the extent that we experience and interpret it as the unique product of a particular person* » (Koerner 1993: xvii). C'est dans cette optique que l'œuvre de Della Bella, à travers cette étude, peut apparaître sous

un jour nouveau. Ainsi, nous pouvons observer d'une façon plus consciente les dessins et gravures de l'artiste, qui y instaure sa propre présence, continuelle et unique, dès le premier trait.

Méthodologie

La lecture approfondie des travaux en lien avec le sujet de notre étude et l'artiste qui nous concerne demeure la principale source d'informations. Pour statuer sur notre observation et hypothèse d'analyse, il est nécessaire de s'attarder sur certains points importants soient les notions théoriques reliées au dessin, la production de Della Bella, ses relations avec les Médicis, son séjour en France et l'enseignement artistique, notamment auprès de la noblesse. En deuxième lieu, un séjour à Florence nous a permis d'étudier *de visu* de nombreux dessins de Della Bella, particulièrement auprès de la Biblioteca Marucelliana, qui possède une importante collection. Nous avons pu ainsi être en mesure de « lire » davantage la main de cet artiste par l'observation directe de ses esquisses. Durant ce séjour, nous avons aussi étudié le fameux *vase de Médicis* exposé à la galerie des Offices (Figures 23-24). Beaucoup moins imposant que dans la gravure de Della Bella, il demeure toutefois grandiose par la qualité des motifs en relief et de la grâce qui se dégage de sa structure de marbre. Soulignons toutefois la précision de la copie de ce vestige par Della Bella dans le frontispice des *Grandes vues de Rome*, qui s'avère particulièrement réussie tant dans les détails des silhouettes harmonieusement sculptées que dans les divers éléments les encadrant.

Présentation des chapitres

Pour offrir une étude de cette gravure riche en signification, il est nécessaire d'établir des notions générales mais essentielles à la compréhension, reliées à la question du dessin. Dans un premier chapitre nous reviendrons sur les principaux éléments qui nourrissent la culture du dessin florentin au XVII^e siècle. Grâce notamment à l'ouvrage de Julian Brooks *Graceful and True : Drawing in Florence c.1600* (2003), il est possible de mieux concevoir les valeurs du dessin, fortement défendues par la ville de Florence et, en particulier, par les Médicis.

Lorsque Phyllis Dearborn Massar décrit le travail de Stefano della Bella comme celui d'un « photographe de magazine » du XVII^e siècle, il est clair qu'elle concède à l'artiste une qualité d'observateur accompli (Dearborn Massar 1971 : 7). Et pour cause, toute la carrière de Della Bella repose en effet sur l'observation minutieuse, attentionnée, délicate, d'un environnement sujet à de nombreux changements, bouleversements et événements grandioses. Car Della Bella, graveur-dessinateur florentin, est très tôt appelé à illustrer la vie festive de Florence et les cérémonies diverses de la famille régnante, les Médicis (Ilg 2003 : 30). Le second chapitre de cette étude nous permettra d'illustrer comment Stefano della Bella développe sa carrière à partir de son travail pour les Médicis. Stefano della Bella bénéficie de la protection de cette famille et maintiendra ce lien tout au long de sa carrière, lui permettant ainsi de réaliser des œuvres gravées et dessinées appréciées d'un grand nombre d'amateurs et de collectionneurs (Joubert 1998 : 9). Mentionnons sur ce sujet, l'ouvrage de Ladislav Daniel intitulé *The Florentines : Art from the Time of the Medici Grand Dukes* (2002), qui présente une incursion éclairante dans le monde des Médicis et leurs commandes auprès d'artistes tels que Stefano della Bella.

Par ailleurs, l'artiste se permet de voyager et de séjourner durant presque dix ans en France. À Paris, il sera appelé à concevoir divers travaux qui auront le même objectif que ceux conçus pour les Médicis, soit de fournir au roi de France des œuvres célébrant son pouvoir et sa force militaire (De Vesme 1906 : 74). Son expérience auprès de la royauté française lui donnera aussi l'occasion de s'impliquer pour la première fois dans un projet de nature pédagogique. En effet, en collaboration avec l'auteur Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1595-1676), Della Bella devient l'illustrateur de plusieurs jeux de cartes servant à la formation du jeune prince Louis XIV (Spies-Gans 2017 : 1-2). Nous verrons que cet instrument d'enseignement auprès du prince implique un travail important et particulièrement riche. Par sa participation à la conception de ces jeux, Stefano della Bella augmente le champ de sa pratique, élevant son rôle vers celui plus complexe de collaborateur, assurant l'efficacité réelle de cet outil de formation pédagogique.

Dans le troisième chapitre nous nous attarderons sur l'enseignement artistique auprès des princes dans l'Europe du XVII^{ème} siècle. Un volet qui n'a pas été, jusqu'à maintenant, approfondi dans l'étude des œuvres de Della Bella, sauf en ce qui a trait à son travail concernant les jeux de cartes éducatifs pour le jeune Louis XIV. La question de l'implication de Della Bella comme maître à dessiner devient, avec le *Vase de Médicis*, un aspect nécessaire à la compréhension de son travail. À ce sujet, soulignons l'excellent article de Marie-Reine Haillant, « La leçon de dessin; apprendre à dessiner à Rome au XVII^e siècle » (2009) qui démarre notre analyse du *Vase de Médicis* du point de vue de l'enseignement du dessin auprès de la noblesse. Intéressant par le sujet même de son article qui se concentre sur la formation au dessin des petits-enfants du cardinal Barberini, Marie-Reine Haillant permet de mieux comprendre comment le maître à dessiner s'intègre dans des exigences propres au statut particulier de ses élèves. Le lien établi entre l'apprentissage des jeunes élèves provenant de la haute société et un maître qui

demeure anonyme offre un éclairage intéressant sur notre objet d'étude. Les ouvrages importants de Sylvène Édouard, *Les devoirs du prince. L'éducation princière à la Renaissance* (2014) et de Pascale Mormiche, *Devenir prince. L'école du pouvoir en France XVIIe-XVIIIe siècles* (2009) offrent sur l'enseignement des princes des informations précieuses. Elles étudient de manière précise et convaincante les bases, l'évolution et finalement, les implications sociales et politiques de cette formation particulière.

À l'aide de cet outillage bibliographique, nous serons à même de mieux comprendre la leçon de dessin comme aspect central de l'éducation des princes et comment l'artiste bénéficiait de cette reconnaissance. Il est intéressant d'approfondir cette question en parallèle avec la gravure du *Vase de Médicis*. Ainsi, le jeune prince devant le vase nous apparaît plus humain, plus vivant. Il devient le bénéficiaire de leçons particulières lui fournissant une manière d'être et d'interagir en société. Stefano della Bella est un personnage se retrouvant au sein d'une communauté de précepteurs guidant le prince vers ses nombreuses responsabilités et son rôle social d'exception. La leçon de dessin englobe donc une panoplie d'exigences, invisibles à notre premier regard mais qui apparaissent par la suite beaucoup plus clairement. Ce nouveau mandat donné à Della Bella lui permet de ce fait d'acquérir une renommée qu'il choisit de mettre en évidence dans la série des *Grande vues de Rome*.

1. Le dessin à Florence au XVII^{ème} siècle

Au centre de la gravure du *Vase de Médicis* par Stefano della Bella, le jeune élève assis s'attarde à dessiner l'immense vase antique (Figure 1). Déjà, la silhouette ébauchée de ce grand vase apparaît sur sa feuille. Situé très près de l'objet, le futur Côme III de Médicis tente sans doute de retenir et de préciser certains détails de l'objet richement orné de bas-reliefs. La position particulièrement rapprochée du prince face au vase, ne permet pas à celui-ci de le percevoir dans son ensemble. Pourtant, son dessin entamé nous dit le contraire. Cet élément démontre en quelque sorte le caractère subjectif de cette scène, sur lequel nous nous concentrerons au courant de cette étude. D'abord, attardons-nous sur le fait que cette gravure illustre la pratique de la copie comme base de l'éducation artistique. Cela nous permet de poser les premières balises de ce travail d'analyse. En effet, comment le dessin est-il abordé et inséré dans la formation artistique à Florence au XVII^{ème} siècle? Quelles sont les valeurs associées à l'apprentissage du dessin?

Dans ce premier chapitre, notre objectif est d'établir le contexte permettant de comprendre la valeur accordée à la pratique du dessin à Florence durant la période baroque⁶. Nous commencerons par rappeler les définitions essentielles liées à la notion de *disegno* et son développement depuis la Renaissance. Après avoir défini ce contexte, la pratique de Stefano

⁶ Le terme *baroque* demeure encore aujourd'hui sujet à des définitions changeantes. Toutefois, la « période baroque » peut se définir comme « un cadre conceptuel » situé entre la Renaissance et le Néoclassicisme, selon les auteurs du XIX^e siècle (Snodin/Llewellyn 2009 :7). Pour comprendre ce concept il est nécessaire de le considérer, selon Victor-Lucien Tapié, soit comme une « décadence » soit comme « un renouvellement des valeurs ». Toute la contradiction de cette définition permet, en fait, de voir le baroque comme « une rupture de l'équilibre » auquel était parvenu la Renaissance florentine (Tapié 2002 :5).

della Bella en tant qu'artiste-dessinateur sera examinée et nous permettra de préciser le rôle joué par le dessin auprès des commanditaires.

Le XVII^e siècle en Europe est caractérisé par de nombreux échanges aux niveaux politiques, économiques, religieux, culturels et artistiques et ce, particulièrement entre l'Italie et la France (Bayard 2010 : 17). Stefano della Bella, qui bénéficie du mécénat des Médicis, peut également se permettre de travailler pour le roi de France, tout en exécutant de nombreuses œuvres qui sont gravées et éditées par les marchands d'estampes parisiens (De Vesme/Massar 1971 : 3). Les relations de Della Bella avec ses commanditaires mettent en évidence une collaboration étroite dont chacun tire profit et qui s'intègre à l'intérieur d'échanges commerciaux dynamiques. Le marché de l'art n'hésite pas à bénéficier de la nouvelle conception de l'image. Le potentiel artistique et commercial du dessin, et par le fait même, celui de l'artiste-dessinateur se voit considérablement élargi.

1.1 Les implications multiples du *disegno*

Après une période s'étendant de la fin du XV^eme jusqu'au milieu du XVI^eme siècle durant laquelle on débat des mérites respectifs de la peinture et de la sculpture⁷, le dessin apparaît comme élément fondateur de ces deux pratiques artistiques. En effet, le peintre, le sculpteur,

⁷ Ce sujet est primordial à l'époque. En effet, les différentes « disputes » au sujet de la question de la prééminence de l'un ou l'autre art prennent place dans un contexte de réflexions qui vont bien au-delà du débat strictement artistique. Ce *paragone* touche aussi la discussion entre les défenseurs du dessin et de la ville de Florence contre ceux de la couleur à Venise. Dans l'ouvrage *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, les auteurs Babette Bohn et James M. Saslow associent ces multiples argumentations à un apport essentiel au niveau artistique et social de cette époque : l'échange et la production des idées sur l'art ; ce qui, à leurs yeux, nous empêchent d'établir un point de vue strict et simple sur l'art de cette période (Bohn/Saslow 2013 :14).

mais aussi l'architecte⁸, ne peuvent se former et réaliser leurs œuvres qu'à partir du dessin. Bien que déjà reconnu comme étant le « fondement de tous les arts » en Italie au XVe siècle, le dessin voit son statut se confirmer avec Giorgio Vasari (1511-1574) (Rudel 1979 : 18). En 1550, « le peintre et historien d'art » accorde au dessin le titre de « père de tous les arts » (Van Cleave 2007 :7, Fallay D'Este 2009 : 35). Pour Vasari, le *disegno* demeure, pour l'artiste, une « expression manifeste » de ce qui se trouve dans son esprit. Ce qu'il imagine par la pensée devient, grâce au dessin, une « explication du concept » intérieur. Le dessin correspond alors à la « nervure du sens » qui assure « la conformité au modèle, la cohérence de la composition et l'équilibre des proportions. » (Michaud 2005 : 10).

Toutefois, selon Charles Dempsey, c'est Federico Zuccaro (1542-1609) qui donne la définition la plus complète du dessin dans son ouvrage *Idea dei pittori, scultori e architetti* en 1607. Pour Zuccaro, le *disegno*, à l'instar de Vasari, se présente sous deux formes. Le *disegno esterno* est le dessin que l'on peut voir et découvrir dans l'œuvre d'art. Le *disegno interno* se présente à l'intérieur même de « l'esprit de l'artiste » (Dempsey 2009 : 44-45).

À partir des années 1600, un changement s'opère dans la signification et les implications du dessin. Le dessin est à la base, image. C'est celle-ci qui voit son fondement bouleversé à la suite de la Réforme protestante. Il apparaît alors, à travers les questionnements sur l'image, entre la complète « négation » de sa valeur et finalement, sa valorisation profonde, une réelle « dramatisation » de son statut. Bien qu'une telle remise en question ne puisse complètement

⁸ Concernant ce point, Peter M. Lukehart, explique que la philosophie du *disegno* englobe et « unifie » aussi l'architecture avec la peinture et la sculpture. C'est d'ailleurs avec les avancements dans l'enseignement du dessin par Federico Zuccaro, et plusieurs décennies de discussions, que les « architectes professionnels » s'associent à l'Académie du dessin (Lukehart 2009 :5; Roccasecco 2009 :147).

expliquer l'évolution du dessin, ce bouleversement fonde une nouvelle « dialectique » qui, selon Victor I. Stoichita, introduit « la notion moderne de l'art » (Stoichita 1999 : 133). C'est alors, suite à une période de profondes mutations ajoutées à la reconnaissance du pouvoir de l'image, que la valeur d'autonomie du dessin apparaît. L'artiste, qui bénéficie de cette nouvelle approche, profite de l'évolution des matériaux (papier plus accessible, utilisation de la pierre noire et de la sanguine qui améliorent la vitesse de réalisation) et parvient ainsi à obtenir une plus grande liberté d'exécution (Michaud 2005 : 11). Selon Julian Brooks, cette quête de nouveaux effets et la profonde « fierté » florentine du dessin comme « œuvre d'art », motivent certainement l'évolution des techniques et l'accessibilité à un plus grand nombre de matériaux tout au long du XVI^e siècle (Brooks 2003 : 33).

À partir de cette période, on note un intérêt chez certains mécènes pour l'acquisition de dessins qui circulaient auparavant presque exclusivement à l'intérieur des ateliers. Un nouvel engouement s'amorce auprès de ces acheteurs. Selon leurs propres envies, ils commencent ainsi à collectionner des œuvres ébauchées avec raffinement par leurs artistes favoris (Vaccaro 2013 : 183). Vasari est d'ailleurs reconnu comme étant le « premier collectionneur de dessins » favorisant ainsi une « reconnaissance » officielle du rôle central du *disegno* (Rosand 2002 : 57). Vasari acquiert et rassemble, dans son *Libro de' disegni*⁹, des dessins de maîtres à l'intérieur de sept volumes de grand format qui sont présentés dans des cadres dessinés par l'historien lui-même. Ces œuvres sont annotées par le collectionneur dans un ouvrage qui se conçoit comme

⁹ C'est à partir de 1528, durant un séjour à Florence, que le jeune Vasari débute sa collection de dessins. Anna Forlani Tempesti considère que cet ouvrage est en quelque sorte un « complément visuel » d'origine plus ancienne, des *Vies des plus grands peintres* que Vasari réalise peu à peu à partir des années 1540 (Forlani Tempesti 2014 : 31)

un outil de communication avec le lecteur. Selon Barbara Stoltz, Vasari ajoute des commentaires, des critiques et des descriptions pour confirmer la place de l'artiste et la valeur même du dessin dans la pratique en tant que preuve du talent. Vasari met l'emphasis sur le lien entre la pratique du dessin et l'habileté artistique qui mène à une plus grande « qualité de l'expression et de l'invention » (Stoltz 2012 : 12-13). Vasari considère cette collection comme un ensemble de « pures expressions de l'individualité de l'artiste », qui n'ont pas de lien avec la commande ou les besoins de propagande habituellement liées aux œuvres finales. Ainsi, Vasari lie ces dessins à la production et à l'éducation artistique et rarement à la préparation ou à la conception première d'un projet ultérieur (Wellington Gahtan 2014 : 2).

Avec l'élan donné par Vasari au cours du XVI^e siècle, la valeur du dessin s'élève pour atteindre celle de l'objet d'art. Le XVII^e siècle concrétise davantage cette évolution. Ce siècle, reconnu comme étant « le grand siècle du dessin européen », voit se multiplier les collections qui démontrent une volonté manifeste d'accorder au dessin une place de choix. Nobles, artistes et amateurs éclairés acquièrent des dessins pour les rassembler, à l'instar de Vasari, dans des volumes (Forlani Tempesti 2014 : 45). Le dessin considéré comme la « base de tous les Arts », valorisé et acquis par les collectionneurs, parvient non seulement à mettre en valeur la « qualité du métier » de dessinateur mais aussi à permettre le « développement de l'individualité » de l'artiste créateur (Rudel 1979 : 31, 36).

1.2 Définition et fondements artistiques

Les précédents paragraphes nous ont permis d'établir brièvement les valeurs associées aux notions du dessin, du XVI^e au XVII^e siècle. Il apparaît essentiel, toutefois, de préciser davantage la conception et la définition du *disegno*.

En commençant par la signification terminologique, le dessin se définit de différentes manières. Deux définitions de base nous semblent utiles pour commencer, que nous empruntons à André Béguin : « D'une manière générale, toute *trace* fugitive ou définitive donnant la figure d'une ligne ou le contour d'une forme » et « toute *représentation* intentionnelle, faite au moyen de lignes et de teintes ». Béguin affirme que le dessin sert en premier lieu à l'« imitation de la nature », permettant ainsi de « rendre compte d'un objet ». Ensuite, le dessin est en quelque sorte une « *projection* de l'exécutant » qui répond à un besoin « émotionnel, sensoriel » ou se rattachant à la réalisation d'un concept précis (Béguin 1978 : 13-14). Sur ce point, il est largement admis que le dessin comporte inévitablement un aspect de « subjectivité », absent de la définition stricte du dessin et qui se doit d'être pris en compte (Lambert 1984 : 9-10).

Dans un même ordre d'idées, Jean Rudel, dans son ouvrage intitulé *Technique du dessin*, ajoute que « le dessin réel ne commence qu'à partir d'un acte conscient, voulu, qui, à la recherche d'une expression, d'un certain savoir-faire, devient *artistique* (...) » (Rudel 1979 : 4). L'acte de dessiner est une forme de signature personnelle, de trace, témoignant de la présence de l'artiste et de son geste. David Rosand renchérit sur cette idée dans son ouvrage marquant sur le dessin comme outil d'expression et de représentation, *Drawing Acts*. Il indique, dès les premières pages de son étude, que le dessin « révèle » davantage le « processus créatif et la personnalité de l'artiste » que tout autre réalisation achevée. En ramenant le mouvement manuel

premier de l'artiste à la surface, le dessin témoigne du geste du créateur à partir de ses origines (Rosand 2002 : xxi-xxii).

En observant l'esquisse du jeune prince de Médicis devant le vase par Stefano della Bella (Figure 25), nous apercevons cette « idée primaire ». Une première conception qui introduit et fait naître la gravure de notre étude. Les lignes souples, hachurées et l'accent mis sur certains détails, dont les traits du visage, affirment en quelque sorte la pensée de l'artiste, sa vision personnelle. Ici, le plan est rapproché, l'arrière-plan inexistant mis à part l'esquisse d'une main qui dessine, suspendue dans le vide. L'artiste ne semble pas avoir pensé son espace ou l'équilibre d'une composition mais semble plutôt étudier son sujet, pratiquer son geste artistique dans l'objectif d'une création future plus élaborée. Dans ce dessin, ce geste artistique demeure primordial. Un geste, vraisemblablement présent dans les traits minutieux et souples de Della Bella, mais aussi dans l'action du prince. Sa main droite, doublement étudiée et représentée, nous indique l'importance que lui donne Della Bella. Essentielle au geste créateur, cette main est l'outil principal d'une réalisation artistique qui met l'enjeu du dessin au premier plan. Stefano della Bella aborde le geste artistique dans l'étude suivante intitulée *Un jeune homme dessinant près d'une chandelle*, datée de 1650, faisant partie de la collection royale d'Angleterre, où l'on peut voir un apprenti dessinant sur sa feuille (Figure 26). Esquissé simplement, le dessin de Della Bella illustre ici aussi cette volonté de pratique artistique. Bien que rapidement exécutée et peu approfondie, l'étude de Della Bella communique le travail de l'artiste et nous pouvons y voir les balises premières de son inspiration. La main tenant la plume, même si peu élaborée, est centrale et attire notre regard sur la feuille représentée, appuyée sur la représentation simplifiée mais identifiable de l'ouvrage de Della Bella *I principii del*

*disegno*¹⁰, que nous discuterons sous peu. L'apprenti croise le regard des yeux représentés sur la feuille, nous rappelant par cet échange l'observation du maître placé en tant qu'observateur-dessinateur, invisible à notre propre regard de spectateur mais ô combien présent pour le jeune homme.

Comme l'explique André Béguin c'est avec la « pratique » que l'artiste développe sa capacité à rendre par le dessin la forme désirée (Béguin 1978 : 13, 14, 195). Ici apparaît donc l'idée de l'exercice en vue d'un perfectionnement, étroitement liée à la formation artistique. L'un ne va pas sans l'autre en ce qui a trait à la pratique du dessin et nous fournit ainsi la possibilité d'introduire la question de l'apprentissage.

1.3 L'enseignement artistique par le dessin

Selon André Béguin, « l'imitation de la nature » ne peut être apprise par l'artiste qu'à partir de la copie qui demeure l'élément central de l'apprentissage artistique au XVII^e siècle (Béguin 1978 : 13). En illustrant le jeune Cosimo III devant le vase de Médicis (Figure 1), Stefano della Bella donne à la figure du dessinateur une importance centrale. Il situe toutefois ce dessinateur dans un scénario clairement lié à l'apprentissage. L'œuvre illustre ainsi la pratique de la copie en vue d'un perfectionnement de l'art du dessin.

Toutefois, un tel exercice n'est pas simplement limité à l'imitation mécanique et servile de la nature. Bien qu'elle soit considérée comme une étape dans la formation artistique, la copie se définit comme un outil vers une « manière » permettant à l'artiste de former son propre

¹⁰Voir en ligne : https://archive.org/details/gri_33125008463834 (Della Bella 2014).

« style », souvent en se basant sur les travaux des artistes les plus reconnus (Rudel 1979 : 31). Avec Federico Zuccaro, par exemple, s'ajoute à l'étape de « *copiare* » qui implique la copie de dessins de maîtres, deux autres étapes dans la formation du *disegno* : « *ritrarre* » qui consiste à faire un portrait à partir d'un modèle de cire ou de plâtre et finalement, après un certain temps de pratique et de perfectionnement, l'étape du « *disegnare* » où l'apprenti « compose » un dessin selon sa propre invention ou une histoire originale (Roccasecca 2009 : 127).

Dans son article intitulé « Teaching in the studio », faisant partie de l'ouvrage édité par Peter Lukehart, *The Accademia seminars, the Accademia di San Marco*, l'auteur Pietro Roccasecca explique que ce processus d'apprentissage est un « processus intellectuel ». Ces étapes sont en effet utilisées pour que l'apprenti-dessinateur apprenne « comment voir », qu'il puisse observer les effets de lumière et d'ombre pour ensuite être en mesure de « construire graphiquement » une vérité sans nécessairement devoir copier de façon « mimétique » la nature (Roccasecca 2009 : 127, 147). La notion de la copie désigne ainsi une volonté de compréhension du passé afin de « reformuler » un nouveau style personnel par l'artiste en apprentissage. C'est d'ailleurs ce que fait Stefano della Bella en copiant les œuvres de Jacques Callot (1592-1635) qui lui servirent à développer dans un second temps son propre style, où la douceur s'intègre aux textures et aux tonalités¹¹ (Brooks 2003 : 24, 25). Il est effectivement important de préciser que Stefano della Bella copie les œuvres de Callot dès le début de sa formation, vers l'âge de treize ans. De Vesme mentionne d'ailleurs l'immense admiration de Della Bella envers Callot et son choix de le prendre comme modèle, répondant ainsi à « son goût naturel pour le dessin en petit » (De Vesme 1971 : 32). Le choix de Stefano della Bella de prendre Jacques Callot

¹¹Dans le catalogue raisonné de 1971 de Stefano della Bella, Phyllis Dearborn Massar note que l'artiste dédie en quelque sorte son travail de gravure à Callot tout en adoptant un style plus doux que son prédécesseur qui utilise une technique plus « dure » mais « brillante » (De Vesme/Massar 1971 : 13, 68).

comme modèle est significatif de la renommée de ce dessinateur-graveur auprès des artistes florentins. En effet, Callot permet un développement incontestable de la gravure à l'eau-forte avec l'utilisation du vernis dur, permettant aux artistes d'obtenir une « finesse et variété de tons » (Préaud 2013a). Avec ce type de vernis, il est ainsi possible de rendre visible une « spontanéité jaillie de la main du dessinateur » (Melot 2008 : 20). Grâce à l'innovation de Callot, le trait devient plus raffiné et souple, qui rappelle obligatoirement le dessin, tout en permettant une « impression de profondeur accentuée », grâce aux multiples morsures dans l'acide (Selbach 2018). La liberté acquise par la pratique de la gravure avec le vernis dur permet donc de représenter avec davantage de facilité les paysages et les scènes de genre, en mettant en valeur les « subtilités de leurs jeux d'ombres et de lumières » (Préaud 2013b).

En revenant maintenant à la question de l'apprentissage, Phyllis Dearborn Massar, dans le catalogue raisonné de Della Bella, mentionne la copie par l'artiste du traité de Léonard de Vinci intitulé *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci ridotto alla sua vera lezione sopra una copia a penna di mano di Stefano della Bella con le figure diseguate dal medesimo* (publié en 1792). Massar note le « talent précoce » de Della Bella, sa « passion » pour le dessin ainsi que sa « discipline » personnelle et « indépendante » pour l'apprentissage (Dearborn Massar 1971 : 4, 5). Dans cette copie par le jeune Stefano du *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci, l'artiste en herbe retranscrit avec précision les 375 leçons de dessins comprenant techniques et illustrations en ajoutant sa touche personnelle par différents croquis qui s'approchent du style maniériste¹² (De Vesme/Massar 1971 : 4-5). Il est utile d'ajouter que le *Traité sur la peinture*

¹² Style qui apparaît en premier à Florence, souvent associé à une certaine « affectation » et péjorativement évalué par les auteurs qui l'associent à une forme de décadence, le maniérisme est le « consentement aux visions de l'imagination et aux désirs de la subjectivité » de l'artiste. L'auteur Pierre Barucco relie toutefois ce courant à une forme de « détachement stylistique » et à un « besoin expressif mieux ajusté au monde ». Avec la chute des idéaux

de Léonard de Vinci, particulièrement en ce qui a trait à l'apprentissage par le dessin, est d'une importance capitale dans l'évolution de la pratique. En effet, la copie par Stefano della Bella démontre à quel point ce traité joue un rôle primordial sur la culture artistique florentine et ce, dès 1566. Les notes de Léonard de Vinci, servant à l'élaboration de son traité sur la peinture, sont très connues et ce, bien avant la publication gravée de ce traité. Ses explications et normes sur l'observation de la nature et l'exercice du dessin par l'artiste en herbe ont abondamment circulé au cours des siècles et se retrouvent à la base de nombreux ouvrages sur l'art et l'apprentissage artistique (Farago 2009 : 1, 4). Dans son excellent article « Leonardo da Vinci e il suo ruolo nella storia della pittura paesaggistica », Zygmunt Wazbinski illustre avec brio comment Léonard de Vinci stimule et inspire, par ses dessins de paysages et ce *Traité sur la peinture*, les dessinateurs du XVII^e siècle. L'approche naturaliste de cet artiste de renom, pour qui l'étude de la nature est un souci constant, parvient à modifier la pratique artistique et permet le développement du dessin *d'après nature*. De Vinci applique dans ses dessins une attention particulière, réalisée grâce à des esquisses faites en extérieur. L'observation directe de cette nature devient une manière de procéder qui sera elle-même appliquée par les générations suivantes d'artistes. Son traité sur la peinture témoigne des deux conditions que De Vinci impose aux paysagistes : connaître la nature par une expérience personnelle et ensuite l'importance d'inscrire ces observations par le biais de dessins. Ses directives sur le souci d'observer la nature environnante et les préceptes qu'elle nous enseigne, deviendront une référence primordiale au sein des académies. En 1651, la première édition du *Traité* de Léonard de Vinci fait son apparition à Paris, en version française et italienne. Ce faisant, les préceptes de De Vinci seront

de la Renaissance, l'homme qui se retrouve devant sa solitude et son « individualité » vit une certaine anxiété que le Maniérisme fait ressortir (Barucco 1981 : 4, 29, 89, 90).

largement diffusés à travers l'Europe ce qui consolidera efficacement l'apport de cet ouvrage. Édité à maintes reprises, l'ouvrage de Léonard de Vinci parvient à nourrir l'évolution du dessin de paysage qui devient peu à peu un genre autonome à travers les siècles (Wazbinski 2004 : 67-69, 73, 77, 79, 83, 85, 86, 90). Les travaux de Léonard de Vinci suivent la trace laissée par le traité plus ancien de Cennino Cennini (1390-avant 1427). L'ouvrage de cet artiste intitulé *Il libro dell'arte*, est avant tout un outil pédagogique guidant les apprentis dans leur processus de formation artistique. En effet, Cennini partage divers préceptes qui rejoignent ceux de De Vinci tels que l'apprentissage auprès d'un maître, la copie d'œuvres d'art « existantes » et l'étude de la nature (Cennini 2009 : 10-12-13).

Les versions du Traité par Léonard de Vinci, qui circulaient abondamment dans les sphères artistiques au XVII^e siècle, étaient en fait des abrégés du document initial. Bien que raccourcies et simplifiées, ces versions transmettaient l'essentiel de l'approche de De Vinci avec succès. Toutefois, les images accompagnant les textes, qui se modifiaient selon la version, pouvaient en quelque sorte altérer l'enseignement du maître (Farago 2009 : 46-47). On peut s'en rendre compte en comparant la version copiée par Stefano della Bella à celle de Nicolas Poussin (1594-1665). Dans la version de Della Bella, les illustrations évoquent davantage celles de Léonard de Vinci. Della Bella s'attarde, comme nous l'avons évoqué plus haut, au mouvement des silhouettes et au dynamisme des positions, et l'attention qu'il porte à ces éléments se retrouve à même ses propres dessins futurs. Poussin, de son côté, adopte plutôt une approche normative où les figures sont représentées de façon plus canonique et respectueuse des normes antiques de proportions. Bien que ces deux artistes soient évidemment inspirés par les écrits de Léonard de Vinci, leurs réponses mutuelles diffèrent et donnent lieu à des ouvrages bien distincts (Farago 2009 : 47, 50-52).

1.4 L'enseignement au sein des Académies

Pour poursuivre sur la qualité formative de la pratique du dessin, la question des académies artistiques apparaît d'une importance majeure. Ces académies, qui fleurissent tout au long des XVI^e et du XVII^e siècles, nous permettent de faire ressortir les fondements de la formation par le *disegno*. Le dessin devient outil de travail et d'observation de tout artiste qui désire faire carrière, en particulier à Florence. C'est aussi le « prestige » relié au dessin qui motive, selon Catherine Whistler, la fondation de l'*Accademia del Disegno* à Florence en 1563 (Whistler 2003 : 11).

Dans un même souci d'apprentissage, les jeunes artistes, italiens et de l'Europe du nord, sont encouragés à séjourner à Rome pour « copier l'antique » en plus de copier Michel-Ange ou Raphaël. Ce sont d'ailleurs ces deux artistes qui, bien qu'ayant une approche différente face aux formes classiques, deviennent maîtres dans l'expression « idéale » des principes provenant de l'Antiquité. Par leur talent réciproques, ces grands artistes ont su élever à un niveau supérieur les principaux standards de cet héritage antique (Aymonino/Varick Lauder 2015 : 7, 24).

Grâce à la diffusion de nombreux ouvrages d'apprentissage conçus sur le principe de « l'alphabet du dessin » ou « l'ABC du dessin » à l'époque des premières académies, la popularité et la renommée de Rome et des vestiges antiques se propagent de façon significative. Nous reviendrons plus tard sur ce type d'ouvrage en lien avec la pratique de Stefano della Bella. Pour l'instant, rappelons brièvement que ces ouvrages, rassemblant divers exercices pour apprendre le dessin, sont construits sous forme de « séquences » ou d'étapes, permettant un apprentissage artistique progressif, accessible au grand public et aux artistes en herbe. Cette forme de « grammaire » du dessin incite le jeune apprenti à développer ses capacités au fur et à

mesure de sa lecture. Ce type d'outil, diffusé à travers l'Europe, a contribué à établir la valeur de l'Antique comme un élément central de la formation artistique. Fournissant des modèles de grandeur et de faste, les vestiges de cette Rome antique assument un « rôle didactique » au XVIIe siècle et façonnent la pratique des artistes (Bazin 1994 : 11; Aymonino/Varick Lauder 2015 : 7, 33, 34). La série des *Grandes vues de Rome* qui nous occupe (Figures 1-3), répond exactement à cette volonté de présenter la grandeur de Rome. Stefano della Bella choisit d'ailleurs de mettre en valeur ces vestiges par l'espace qu'il leur accorde et l'attention aux détails. Ces monuments nous apparaissent non pas comme de simples ruines mais plutôt comme de véritables personnages, des êtres immobiles, témoins d'un passé glorieux exprimant une certaine intemporalité et qui fournissent à notre artiste une occasion d'élever ses propres capacités artistiques. Della Bella, dans la gravure de *L'Arc de Constantin et le Colisée* (Figure 3), indique par la présence du dessinateur ce que ces monuments représentent pour lui : un moyen d'apprentissage et de développement pour l'artiste-dessinateur.

La formation de dessinateur comporte aussi l'étude anatomique en plus d'intégrer les sciences et les mathématiques. Avec Galilée¹³ et ses découvertes importantes dans le champ de l'astronomie et des sciences en général, la perception et la compréhension du monde par les contemporains sont modifiées (Pevsner 2014 : 18, 19). La science et surtout les mathématiques intègrent les préoccupations artistiques de tout créateur baroque (Pevsner 2014 : 53 ; Brooks

¹³ Galilée devient membre de l'*Accademia del Disegno* de Florence en 1613. Cette entrée démontre bien que les artistes de l'époque, ainsi que la famille Médicis, reconnaissent la valeur d'un enseignement mathématique à l'intérieur même de la formation artistique. Sheila McTighe ajoute que cette nouvelle approche comprenant les mathématiques peut expliquer le succès des représentations de paysages topographiques ou militaires, qui permettent davantage de contrôle et de prestige pour la famille Médicis (McTighe 2007 : 287)

2003 : 35 ; Barzman 2000 : 68). Anne-Laure Angoulvent approfondit davantage cette question. À l'époque baroque et selon l'expression de Galilée lui-même, la nature devient « langage mathématique » et c'est « l'expérience » qui permet la compréhension du monde par l'homme. L'auteure ajoute qu'il existe un « rapport mathématique / peinture » qui définit la pensée baroque et qui explique possiblement le concept de « génie », titre que l'on donne aux plus grands artistes tels que Léonard de Vinci. En effet, elle stipule que le « regard baroque se compose d'un art visible et d'une science invisible », résultat de découvertes qui concernent notamment les théories du mouvement, de la gravitation et de l'équilibre. Ce regard baroque, teinté de ces nouvelles façons de concevoir le monde, serait donc entièrement lié à la question du génie créateur. Léonard de Vinci, par ses travaux, incarnerait cette combinaison entre art et science, donnant lieu au thème de « l'ingénieur moderne » (Angoulvent 1994 : 86, 87, 99).

Dans un autre ordre d'idées, le *disegno* fait partie intégrante d'un discours englobant les questions de pouvoir et de statut. Dans son ouvrage clairement argumenté où la relation entre le pouvoir et l'Académie à Florence est démontrée, *The Florentine Academy and the Early Modern State; The Discipline of Disegno*, Karen-Edis Barzman explique que la pratique du dessin perpétuée par l'Académie permet de maintenir et consolider une forme de communauté partageant un « sentiment d'identité ». En effet, par les partages de notions et de pratiques du dessin, les membres prennent place dans une « conversation civile » encouragée par le Grand-Duc de Florence et qui répond à un besoin de démontrer son savoir. L'Académie devient le lieu, l'espace théâtral idéal permettant des échanges qui solidifient la communauté florentine (Barzman 2000 : 8-11).

En outre, l'intérêt relié à ce programme académique touche aussi la question sociale. En effet, ce programme permet la formulation d'une pratique locale qui encourage et nourrit la

sphère artistique florentine tout en assurant une certaine homogénéité. Car Cosimo 1^{er} de Médicis (1519-1574) et ses successeurs, en l'absence d'un héritage politique irrécusable, se concentrent manifestement sur la culture pour établir et consolider leur position politique. L'Académie et le système qui s'y rattache ont pour objectif celui d'établir solidement la position de Florence à travers l'Europe. Ainsi, le choix des membres de cette Académie se conçoit dans un souci d'homogénéité servant précisément à établir une productivité qui soutient et publicise efficacement la cour médicéenne. Les commandes par Cosimo de fêtes et de célébrations, conçues par les membres de l'Académie, viennent évidemment souligner le patronage des Médicis et affirmer la gloire du Grand-Duc (Barzman 2000 : 28, 33, 35, 56 ; Brooks 2003 : 26). C'est dans cet optique que Stefano della Bella est appelé à illustrer par ses gravures plusieurs événements impliquant les Médicis, comme par exemple, le carrousel célébrant le mariage de Ferdinand II en 1637 (Figure 14) (De Vesme/Massar 1971 : 57). Cette gravure par Della Bella, qui démontre l'ampleur des fêtes organisées pour la gloire des Médicis, s'ouvre comme une fenêtre diffusant la richesse et la grandeur de la famille. Ici, la simplicité n'a pas sa place et ce sont plutôt le faste et l'abondance qui s'imprègnent de la composition. Les deux cavaliers richement vêtus et leur montures ornementées encadrent visuellement le centre de l'image s'ouvrant sur l'arène nous permettant ainsi de concentrer notre vision sur la scène spectaculaire. Della Bella illustre avec clarté, tout autour de cette image, la présentation des cavaliers-danseurs qui se rassemblent en différentes chorégraphies pour épater les spectateurs.

1.4 Évolution de la pratique du dessin

Avec le XVII^e siècle, la pratique du dessin et le rôle même du dessinateur évoluent fortement. Les artistes cherchent à pousser plus loin les limites du médium. À ce propos, Heinrich Wölfflin, dans son ouvrage *Renaissance and Baroque* (1984) publié pour la première fois en 1888, affirme que le dessin est ce qui apparaît comme étant « l'expression la plus directe de l'intention de l'artiste ». C'est par le dessin que l'artiste engendre ce qui est le plus « vital » pour lui, la réalisation première de sa pensée. À la Renaissance, l'importance de la ligne est manifeste. La ligne est entière et le contour demeure « l'élément expressif principal ». Selon Wölfflin, la forme est indiscutable et entourée d'un trait jamais brisé. Avec le trait baroque, ce contour est vaguement défini, morcelé. Le dessin présente des hachures « répétitives » formant une impression d'urgence et de mouvement, sans délimiter clairement le cadre de la forme (Wölfflin 1984 : 30, 58). Dans son ouvrage *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Joseph Leo Koerner, analyse précisément cette technique de lignes multiples et répétées chez Dürer qu'il considère comme une façon de dynamiser le dessin. En observant cet ensemble de lignes expressives, l'observateur a ainsi accès à un dessin qui « documente » le travail de l'artiste en témoignant, véritablement, de son travail et donc de sa présence (Koerner 1993 : 6). Jean Rudel accorde aussi au « trait » de l'artiste une valeur expressive, indicative d'une « conscience artistique évoluée ». En devenant « acte d'identification », le trait de l'artiste permet à l'observateur d'être témoin d'une « investigation mentale » ou d'une « recherche technique » ou même du « plaisir de faire » (Rudel 1979 : 124).

Cette manière de dessiner, témoignant d'un geste personnel, est tout à fait perceptible dans les œuvres de Stefano della Bella. Il est possible d'être témoin, devant ses croquis et ébauches, du travail de l'artiste, de son exploration des formes. C'est par exemple devant un tel « plaisir de faire » que nous nous retrouvons, lorsque nous observons la collection des dessins de l'artiste conservée à la Biblioteca Marucelliana de Florence. L'inventaire restreint de la bibliothèque comprend des croquis de petits formats conçus à la plume noire ou à la craie. Ces dessins, rarement signés, et généralement non-datés, sont très serrés dans le cadre, comme s'ils avaient été découpés par des collectionneurs. Les sujets de prédilection de Della Bella s'y retrouvent : paysages, costumes de théâtre, mère avec enfant, personnages mythologiques et religieux, cavaliers / soldats. Ce qui ressort de l'observation de cette collection est la légèreté du trait combiné à un rythme rapide de la ligne. Une accumulation subtile de cette ligne compose différentes positions et scènes donnant l'impression d'une observation sur le vif. Della Bella s'attarde aux corps, aux textures des vêtements mais aussi à la profondeur et à l'ambiance. Ses paysages sont parfois plus raffinés et précisés impliquant une étude plus approfondie de la scène (Biblioteca Marucelliana, volume D, #78). À d'autres moments, par exemple lorsqu'il représente une mère et son enfant, Della Bella semble avoir conçu le couple d'un seul trait foncé et rythmé, s'entremêlant sans fin, donnant l'impression d'une signature (Biblioteca Marucelliana, volume D, #17). Ce type de croquis esquissés à la plume, servant d'ébauche, se retrouve parmi les dessins conservés dans la collection du British Museum de Londres (Figure 4). En observant un à un les cavaliers exécutés rapidement sur la feuille, nous sommes témoins d'un geste de la main rapide, d'une ligne qui s'entrecroise pour former une silhouette peu définie mais reconnaissable.

Ces études servent à l'artiste pour ses travaux qui sont par la suite gravés. Certaines esquisses – dont celle préparatoire pour une gravure faisant partie des *Grandes vues de Rome* (Figure 2), *Le Temple d'Antonin et le Campo Vaccino* (Biblioteca Marucelliana, volume D, #112) – permettent de comprendre que Della Bella s'attarde particulièrement aux monuments antiques afin d'en représenter tous les détails par la suite. Les esquisses et les dessins de l'artiste conservés à la Biblioteca Marucelliana, qui ont fait l'objet d'un ouvrage édité par cette même bibliothèque¹⁴, sont fascinantes pour documenter le travail de celui-ci. Nous sommes témoins des premières idées, des observations en direct de personnages et de paysages; en bref, de sa façon de travailler. Il est important de clarifier que le geste spontané de l'artiste demeure particulièrement observable dans les croquis ou « ébauches »¹⁵ qui visent davantage une étude préalable et première d'un sujet d'un point de vue de pratique et de développement. À l'inverse, un dessin étudié et précis peut servir de produit d'échange ou même d'étude pour une gravure. Dans ce cas, le dessin préparatoire de la gravure *Le temple d'Antonin et le Campo Vaccino*, présent dans la collection de la Biblioteca Marucelliana, demeure un exemple de dessin où l'aspect improvisé et direct nous semble moins évident. Della Bella cherche dans ce type d'œuvre à retenir des détails et des proportions afin de s'assurer de la cohérence de son produit final. Ici, la spontanéité et la perception de la personnalité de l'artiste demeurent sous-jacentes et contrôlées.

¹⁴ Dans ce catalogue, conçu lors d'une exposition, on fait ressortir les éléments principaux attribués à cette collection dont la variété des sujets et des techniques et la présence « d'exercices didactiques » (Castelli 2010 : 9, 10, 11-15).

¹⁵ Définition de l'ébauche : « Premier jet, esquisse indiquant la forme générale, les diverses parties d'un travail, en particulier d'une œuvre artistique ou littéraire. » (Éditions Larousse 2018)

Parallèlement, la collection des dessins de Della Bella appartenant au musée du Louvre témoigne d'une autre tendance des artistes de l'époque. La volonté nouvelle de produire des œuvres plus complètes et plus travaillées acquiert, au XVIII^e siècle, davantage d'importance. Les dessins de Stefano della Bella qui se trouvent au Département des Arts Graphiques du Louvre ont été répertoriés par Françoise Viatte, conservatrice du Cabinet des dessins, en 1974¹⁶. À propos des travaux de l'artiste faits à Rome en 1636, elle note d'abord la diversité des sujets et, surtout, souligne la volonté de l'artiste de faire de ces dessins, des « œuvres achevées, d'une exécution soignée, encadrées d'un trait de plume » (Figure 7) (Viatte 1974 : 10).

Cette volonté de créer des dessins raffinés est présente auprès des dessinateurs de cette époque qui sont admirés et valorisés pour leur talent. Par cette pratique, ces artistes permettent d'élever le statut même du dessin. En effet, le *disegno* possède alors une valeur marchande autant qu'artistique (Whistler 2003 : 19). Les artistes de cette période donnent lieu à un développement manifeste de la technique du dessin pour en réaliser certains plus « finis » et beaucoup plus développés en termes de composition et de précision. Vendus sur un marché en constante expansion, les dessins garnissent les collections des mécènes et des amateurs d'art (Mc Tighe 2007 : 292). À Florence, Giulio Parigi et, à sa suite Remigio Cantagallina, développent un type raffiné de dessin de paysages qui, par sa qualité, obtient une valeur d'autonomie nouvelle et qui devient rapidement recherché sur le marché (Bussagli 2012 : 154). Jacques Callot (1592-1635) et Stefano della Bella perpétuent cette tendance en créant des scènes paysagères élaborées et particulièrement travaillées. Cette production vigoureuse et

¹⁶ Plus récemment, Daniele Pitrolo s'est intéressé à une autre collection de dessins de Stefano della Bella provenant de différents collectionneurs parisiens aujourd'hui conservés dans les fonds de l'École des Beaux-Arts de Paris. Son analyse précise et très bien documentée (qu'il nous a lui-même fournie par courriel sous format numérique) permet de confirmer l'affirmation de Viatte en décrivant le « caractère d'œuvres achevées », qui caractérise une partie des dessins de cette collection à l'instar de celle du Louvre (Pitrolo 2010 :VI).

particulièrement innovatrice rend compte du patronage stimulant pour les artistes qui donnent lieu à des réalisations de grande qualité (Brooks 2003 : 29, 33, 37).

Même si beaucoup des dessins de Stefano della Bella furent conçus pour être gravés, une grande partie de ceux-ci constituent des œuvres en soi et témoignent de l'importance nouvelle accordée au dessin à cette époque. Della Bella nous permet, grâce à son œuvre, d'établir une vision plus concrète de la pratique du dessin en Italie à la période baroque. La suite de cette étude se penchera sur la manière dont cet artiste aborde sa carrière de dessinateur et comment il met à profit ces nouvelles conceptions du dessin.

2. Le rôle du dessinateur et sa place dans la société baroque

La présence du jeune prince Cosimo III de Médicis dans la gravure *Le Vase de Médicis* n'est pas anodine (Figure 1). Bien que cette image documente la relation maître-apprenti du prince avec Stefano della Bella, elle met aussi en valeur la relation entre la famille Médicis et l'artiste (De Vesme 1906 : 69, 76). C'est à l'âge de dix-sept ans que Della Bella dédie la gravure *Le Banquet des Piacevoli* (1627) (Figure 8) au frère du Grand-Duc de Toscane, Giovan Carlo de Médicis (1611-1663). Cette gravure, illustrant un banquet organisé pour un cercle de chasseurs (*Compagnia dei Cacciatori*), se compose de personnages figurés avec « naturel » et « véracité ». La présence des armoiries des Médicis ainsi que les lourdes draperies, ajoutent un effet théâtral à l'ensemble et célèbrent, à notre avis, la famille Médicis elle-même. Selon le catalogue de Caen, cette représentation par l'artiste implique sa présence lors de ce banquet et renforce l'idée selon laquelle le dessin à la base de cette gravure fut réalisé au moment de la réception elle-même (Joubert 1998 : 32; Mamone 1998 : 19). Cette œuvre fait office de porte d'entrée dans la famille Médicis pour le jeune artiste qui reçoit alors la protection officielle de son principal mécène, Don Lorenzo de Médicis (1599-1648) (De Vesme/Massar 1971 : 3).

2.1 L'artiste et la famille Médicis

La famille Médicis engage Della Bella à représenter les sujets suivants : fêtes, événements de la cour, scènes militaires, ornements, portraits, emblèmes, vues paysagères de lieux connus, plans topographiques, sans oublier les événements funéraires de la famille (De

Vesme/Massar 1971 : 54-139). Concentré sur ce type de travail, l'artiste devient un outil de diffusion de l'image des Médicis (Ilg 2003 : 30). Don Lorenzo, à l'instar des autres mécènes de cette époque, conçoit cette protection comme une « valeur précieuse »¹⁷ permettant de faire rayonner la famille Médicis et d'élargir l'impact des productions artistiques qui en découlent, comme précédemment mentionné. Le voyage à Paris en 1639 de Stefano della Bella est confirmé par les biographes mais ce qui motive l'artiste à y séjourner n'est pas formellement identifié. Alexandre de Vesme énonce la possibilité que Della Bella tente par ce voyage d'améliorer sa situation financière et de développer son champ de pratique et son réseau auprès des éditeurs parisiens. Avec la permission de son mécène, Della Bella se rend donc à Paris avec le baron Alessandro del Nero, envoyé au titre d'ambassadeur par le Grand-Duc Ferdinand II pour rendre hommage au souverain à l'occasion de la naissance de Louis XIV. Alexandre De Vesme, à propos de ce départ auprès d'un personnage officiel de haut rang, ne se penche nullement sur l'aspect politique que pouvait revêtir un tel voyage (De Vesme/Massar 1971 : 6, 33).

Nous pouvons toutefois considérer le départ de Della Bella comme une forme de « don » pour le pays d'accueil. Sara Mamone le définit dans ce sens lorsqu'elle explique comment le souverain de Florence, au XVIIe siècle, ne se contente plus d'envoyer de simples objets artistiques aux monarques mais continue cette pratique du don par l'envoi de l'artiste lui-même. Celui-ci est capable de recréer un certain type d'objet artistique à même le pays d'accueil, pour

¹⁷ L'auteur Francis Haskell fournit une étude sociologique du mécénat artistique au XVIIe siècle. Il discute notamment du fait que les mécènes intègrent dans leur « *famiglia* » les artistes de renom. Ainsi, à une époque où ces familles cherchent à exprimer leur pouvoir et leur richesse, la relation de protection avec les artistes de talent est vraisemblablement recherchée (Haskell 1991 : 19, 23).

en quelque sorte permettre un rayonnement de l'expertise florentine ainsi que celle de son souverain. L'artiste ainsi « envoyé » permet un réel rayonnement « sous influence toscane » et ce, à travers l'Europe (Mamone 2007 : 211-212). C'est dans ce même ordre d'idée que Stefano della Bella illustre, sous forme de dessin, *L'entrée de l'ambassadeur de Pologne à Paris* (1645) (Figure 27). Cette esquisse représentant le cortège de l'ambassadeur polonais Georges Ossolinsky entrant dans Paris, rappelle une œuvre grandiose réalisée par Della Bella quelques années plus tôt, *L'entrée de l'ambassadeur de Pologne à Rome, en 1633* (Figure 28). Cependant, contrairement à la gravure romaine comprenant six feuilles, l'esquisse parisienne ne sera jamais gravée. Selon le catalogue raisonné, l'œuvre étant très grande (quatorze feuilles au total), Della Bella se serait plutôt décidé à la donner à un de ses éditeurs, François Langlois dit Ciartres (De Vesme/Massar 1971 : 56-58). Ce dessin démontre toutefois que Della Bella reproduit en France sa touche personnelle tirée de ses différents travaux réalisés en Italie. Ainsi, l'artiste transpose une vision culturelle et artistique qui lui est propre, au sein d'un pays étranger, permettant ainsi le rayonnement du style italien – et, implicitement, des Médicis – auprès des éditeurs parisiens.

Avant son départ pour Paris en 1639, Stefano della Bella possède une réputation établie en tant qu'illustrateur actif et attentif de la vie à Florence ; une réputation qui ira en se confirmant tout au long de sa carrière. Ses deux premiers biographes, Filippo Baldinucci (1624-1697) et Charles Jombert (1712-1784) l'attestent lorsqu'ils décrivent Stefano della Bella comme un observateur minutieux, s'attardant à reproduire la vie active entourant les événements festifs de Florence (Baldinucci 1974 : 604-605 ; Jombert 2010 : 12-14). Les récents auteurs analysant la carrière de cet artiste ne cessent de décrire sa façon de dessiner avec délicatesse et justesse le monde qui l'entoure (De Vesme/Massar 1971 : 32-33 ; Mamone 1998 : 18, 19, 21). Principalement concerné et impliqué par la « pressante nécessité d'un service iconographique

assurant la publicité des représentations médicéennes », Della Bella est constamment au cœur de l'activité théâtrale de Florence, en plus d'être celui qui illustre les grands événements célébrant la puissante famille Médicis (Mamone 1998 :19). L'attention qu'il porte à son environnement lui permet de représenter avec précision les différentes occasions officielles. Cependant, l'artiste inclut sa propre vision de ces événements et souligne les éléments qu'il croit important de faire ressortir.

Par exemple, lors des funérailles de Francesco de Médicis en 1634, l'artiste illustre par une gravure (Figure 12), l'occasion funèbre organisée et conçue par Alfonso Parigi (1606-1656) (Joubert 1998 : 42-43). Cette image, dans laquelle la perspective profonde et monumentale renforce l'effet de grandeur et de solennité, commémore les funérailles du frère du Grand-Duc de Florence. La présence de squelettes qui encadrent la scène et surplombent le passage des invités, fait partie d'une scénographie baroque qui mêle la « théâtralité » et « l'éphémère »¹⁸, thèmes importants de cette époque. Cette gravure démontre bien l'importance donnée à ce genre d'évènement. L'artiste s'attarde aux nombreux détails et illustre avec talent toute l'ampleur recherchée par la famille Médicis. L'œuvre devient synonyme de faste et de solennité, une façon d'intégrer l'évènement dans l'histoire en adoptant un caractère formel riche et puissant, à l'image de cette famille. L'activité du spectacle demeure liée aux événements diplomatiques et dynastiques des Médicis. La famille Médicis, à partir de Cosimo II, mais particulièrement avec Giovan Carlo, s'ouvre vers l'extérieur de la cour encourageant la participation des amateurs (Mamone 1998 : 18-19).

¹⁸ En ce qui concerne ces concepts, en lien avec la période baroque, consulter l'ouvrage d'Anne-Laure Angoulvent (1994 : 7)

Les Académies artistiques, dont l'école de la scénographie de la famille Parigi¹⁹, sont alors des participantes actives dans ces réjouissances et réalisent différents travaux d'envergure. C'est d'ailleurs auprès de l'académie de Giulio Parigi que plusieurs artistes italiens importants dont Remigio Cantagallina (1585-1656), Baccio del Bianco (1604-1657) et Stefano della Bella, pour ne nommer que ceux-là, se forment dans les représentations de divertissements commanditées par Cosimo II de Médicis (Blumenthal 1984 : 33). Les artistes sont sollicités et encouragés à représenter avec faste et extravagance les réjouissances principales du calendrier des Médicis (Mamone 1998 : 18-19). Les spectacles sont conçus à la fois pour célébrer la magnificence du Grand-Duc et légitimer la continuité du pouvoir dynastique (Fenlon 2010 : 119). Ces occasions permettent, une fois illustrées et largement diffusées, une propagande efficace de la « gloire des Médicis » (Brooks 2003 : 31).

Cette volonté des Médicis de promouvoir leur pouvoir et leur richesse correspond à un « glissement de valeurs » qu'Anne Angoulvent relie avec la période baroque. Par la rupture avec les valeurs spirituelles du Moyen-Âge, suite à la Réforme, « l'institution monarchique et le luxe, que les princes croient nécessaires à leur prestige, concrétisent les valeurs civiles qui favorisent l'art de somptuosité baroque ». Le pouvoir du prince, dans ce cas-ci du Grand-Duc de Toscane, bénéficie de ce changement de valeurs. Le déplacement du « caractère sacré » religieux vers l'institution princière donne à celle-ci une aura de mystère et de merveilleux qui sert obligatoirement le pouvoir (Angoulvent 1994 : 69-70).

¹⁹ Le père de cette famille, Giulio (1571-1635) et son fils Alfonso (1606-1656) font partie prenante du développement de la scène à Florence. C'est d'ailleurs auprès de Giulio que Della Bella exécute de nombreuses œuvres illustrant la mise en scène des Médicis (Blumenthal 1984: 1). En apportant de grandes évolutions dans la scénographie théâtrale à Florence en tant qu'ingénieur, Alfonso se doit, malgré tout, de sacrifier, selon Éric Cochrane, l'unicité et la poésie de certaines productions afin de prioriser la mise en valeur des Médicis (Cochrane 1973 : 221).

2.1.1 Le mécène

Don Lorenzo de Médicis, principal protecteur de Della Bella, est un personnage qui a laissé dans l'histoire une trace discrète (Figure 13). Les sources mentionnant son mécénat artistique sont peu nombreuses. Grand-oncle de Cosimo III de Médicis, Don Lorenzo est un épicurien, friand de théâtre et passionné de chasse et de loisirs. Peu intéressé par la politique, grand amateur d'art et important collectionneur d'œuvres provenant de Florence, Don Lorenzo est un homme qui se différencie quelque peu de sa grande famille. Sa personnalité teintée de « lassitude » et d'autodérision, le rend singulier aux yeux de ses contemporains. Selon la description de Malcolm Campbell, ce Médicis est quelque peu rebelle et cherche davantage à rester libre dans ses choix artistiques et culturels. Campbell souligne que Don Lorenzo collectionne les œuvres d'art des artistes « vivants », contemporains de son époque, provenant principalement de la région toscane (Campbell 1996 : 505-506). Ladislav Daniel, dans son étude, note en effet l'intérêt de Don Lorenzo pour la peinture flamande, comme le montre notamment la collection qu'il rassemble dans sa Villa Petraia (Daniel 2002 : 22). Toutefois, ces deux auteurs s'entendent pour souligner que les commandes de Don Lorenzo se concentrent particulièrement sur des artistes contemporains florentins de l'époque de Della Bella, comme Baccio del Bianco (1604-1656), Francesco Furini (1600-1646), Orazio Fidani (1610-1656), sans oublier Giovanni da San Giovanni (1592-1636) (Daniel 2002 : 22 ; Campbell 1996 : 506). Ce mécène, qui façonne son image par le biais de portraits où il apparaît habillé en militaire bien qu'il n'ait jamais été accepté en tant que soldat, est un personnage qui toute sa vie, demeure lié à la question de « l'étiquette » et de la « structure de cour » qui régissent l'environnement médicéen (Campbell 1996 : 505-506).

2.2 L'artiste et la culture du spectacle à Florence

Bien que distant de la vie de la cour, demeurant le plus souvent dans sa villa²⁰ et ne s'impliquant point dans la vie politique, Don Lorenzo se doit, tout comme les artistes qu'il protège, de respecter les valeurs familiales. C'est dans le respect de celles-ci que Stefano della Bella représente la vie active et festive des Médicis, qui lui commandent divers travaux. Lorsque Della Bella illustre la scénographie d'un carrousel conçu pour le mariage du Grand-Duc de Florence, Ferdinand II de Médicis (1610-1670) avec Vittoria della Rovere (1633-1670), l'artiste répond directement à ses patrons désirant mettre en valeur ce type d'évènement commémoratif (Figure 14) (De Vesme/Massar 1971 : 58). Dans cette grande estampe, l'artiste illustre diverses figures acrobatiques qui entourent la scène principale à ciel ouvert. Tout en haut, on distingue les armes des deux familles, soit celles des Médicis et celles des Della Rovere. Organisée par Alfonso Parigi et gravée par Della Bella, cette célébration ouverte est le dernier spectacle « majeur » comprenant musique et opéra²¹ ayant lieu à l'intérieur même du théâtre des Médicis au Palais Pitti (Fenlon 2010 : 118).

Tel que mentionné précédemment, l'activité du spectacle et des festivités auprès des Médicis est florissante. Elle est considérée, selon Sara Mamone, comme un « centre propulseur idéologique, culturel, organisationnel, et artistique d'un modèle de représentation princière de soi qui sera adopté même par les plus grandes monarchies du temps. Le discours dynastique se déploie à travers un discours spectaculaire. » Le « souverain » bénéficie de la réalisation

²⁰ L'auteure Françoise Viatte confirme que le mécène de Della Bella habite la majorité du temps sa villa, demeurant la plupart du temps en retrait de la vie publique (Viatte 1974 : 9).

²¹ Comprenant ce que l'auteur appelle « *favola cantata* » qui équivaut à l'opéra de nos jours ou une forme de « conte chanté » (Fenlon 2010 : 118).

artistique de ces célébrations qui représentent son prestige, son pouvoir et sa « capacité à donner vie » à un univers en marge de la réalité quotidienne (Mamone 2007 : 211). Notamment, Sara Mamone explique comment le patronat de la famille Médicis se transforme et s'étend grâce au développement d'une société du spectacle ouvrant la porte de la cour à un plus grand nombre d'amateurs et d'artistes provenant de l'extérieur. Don Lorenzo et les frères du Grand-Duc, Matthias et Giovan Carlo permettent un développement important de la conception des célébrations s'ouvrant sur des scènes magistrales mêlant les différents arts de la scène et les effets spéciaux. C'est dans cet objectif de promouvoir le théâtre au sein de la ville et de la cour que Stefano della Bella se voit confier, par Giovan Carlo, la mission d'illustrer les scènes et les décors de la pièce de théâtre *Nozze degli dei*²² en 1637 (Figure 29). Cette pièce présentée aux spectateurs à l'intérieur de la cour du Palais Pitti intègre différents effets spéciaux et décors élaborés par Alfonso Parigi (Mamone 1998 : 18-19). Dans ces gravures, Stefano della Bella représente sept scènes différentes comprenant la présence des acteurs. Face au décor qui les entoure, les personnages sont représentés avec expression et mouvement. Toutefois, ils nous semblent particulièrement inférieurs face au décor qui comprend les trois quarts de l'image. En effet, le ciel surplombe une scène dégagée mais toujours entourée par un décor de nature et/ou d'architecture antique. Cette pièce mythologique intègre des personnages célestes ainsi que terrestres nécessitant un espace divisé en plusieurs plans soit le premier plan avec les acteurs, l'arrière-plan en profondeur ainsi que le plan céleste en hauteur. Della Bella nous démontre son attention aux détails puisque nous pouvons reconnaître, par les costumes, les différents

²² Pour consulter l'ouvrage édité de cette pièce conçue par Alfonso Parigi en 1637, illustré par Stefano della Bella et publié par Amadore Massi et Lorenzo Landi, suivre le lien suivant : <https://archive.org/details/lenozzedeglideif00copp/page/4> (Coppola 2011).

personnages impliqués. Bien que l'arrière-scène soit possiblement créée par un dessin en trompe-l'œil, les gravures de Della Bella nous font croire à la profondeur du décor par une clarté d'ensemble, le respect des proportions et une harmonie des textures. Grâce à ces gravures, l'artiste devient un agent de communication permettant de diffuser un message de grandeur et de faste, valeurs qui sont alors directement liées à la famille Médicis et qui leur servent à consolider leur place au pouvoir.

En plus d'illustrer la scénographie théâtrale des Parigi, Della Bella ajoute à son actif, vers la fin de sa carrière, la création de costumes (Dearborn Massar 1970 : 244, 248) (Figures 15-17). Avec une délicatesse sans égale, une expression raffinée du personnage, l'ajout enrichissant de l'aquarelle et les notes personnelles ajoutées, ces travaux nous permettent d'observer la maîtrise de Della Bella. En 1970, Phyllis Dearborn Massar consacre un article aux travaux de costumes par l'artiste. Elle souligne, parallèlement aux descriptions des diverses pièces de théâtre concernées, l'inspiration « authentiquement grecque », probablement orientée par la commande des Médicis, et le respect de l'antique qui complète la richesse des habits (Dearborn Massar 1970 : 258). Témoinant de la grande capacité d'observation du monde qui l'entoure et qui le caractérise tout au long de sa pratique de dessinateur, ce type de projet vient aussi confirmer la grande créativité de Della Bella et la douceur de son trait. Baldinucci, dans ses *Notizie*, témoigne du regret de Della Bella de n'avoir jamais touché à la peinture (De Vesme 1906 : 77). Malgré cela, la qualité de ses dessins, combinée aux touches légères d'aquarelle, permet aujourd'hui de confirmer son statut de « *grandissimo disegnatore* »²³.

²³ Terme utilisé par Aldo Cairola (1976: 18).

2.2.1 La famille Médicis et la France

La famille Médicis, directement liée à nos propos, demeure centrale dans la compréhension des échanges existants entre Florence et Paris. À travers une « politique matrimoniale » efficace et ambitieuse, les Médicis parviennent à « affirmer leur statut de dynastie princière ». Le mariage en 1533 de Catherine de Médicis avec Henri, duc d'Orléans, futur roi de France, en est un exemple. Même chose pour l'alliance stratégiquement organisée entre Marie de Médicis et Henri IV de Bourbon en 1600. Par ces mariages, la famille Médicis « légitimise » son statut princier. En échange, la France se voit libérée des dettes financières contractées auprès des Médicis, grands banquiers de l'Europe. Ces reines de France, provenant d'une famille qui, nous l'avons mentionné plus haut, attache une importance capitale aux arts et à la culture, font entrer par leur présence en France, une influence toute italienne. Jean-François Dubost note que ces alliances politiques qui incluent aussi une « politique artistique », assurent par le fait même une « floraison artistique » dont la France bénéficie sans équivoque (Dubost 2009 : 35, 39, 41, 42, 70). La France obtient des productions artistiques à caractère italien, pour lesquelles les dirigeants européens développent un intérêt significatif et ce, dès la Renaissance. Elle se perçoit même dans les conceptions de jardins et dans les gravures les représentant qui diffusent un style italien à travers la France. Le jardin devient, à travers la gravure, « outil de propagande, de démonstration de la richesse » du prince. Il est nécessaire d'y percevoir toute l'efficacité de cette « diffusion des styles et des savoirs » qui projette à travers l'Europe une

conception artistique étroitement liée au pouvoir et qui maintient comme objectif d'insérer dans l'histoire la gloire de ces dirigeants²⁴ (Ribouillault 2010 : extraits : 1hre 28min-1hre36min).

2.3 L'artiste et la cour de France, dans une perspective pédagogique

En poursuivant dans notre compréhension de la carrière de Della Bella, il est utile de se pencher brièvement sur les relations qu'il établit avec la cour de France. En plus de bénéficier du mécénat des Médicis, Della Bella compte parmi ses commanditaires les cardinaux du roi de France, Richelieu (1585-1642) et Mazarin (1602-1661), ainsi que plusieurs éditeurs d'estampes parisiens. Grâce à Don Lorenzo, son principal mécène, Stefano della Bella est autorisé à voyager pour parfaire sa formation artistique et ce, sans aucune autre obligation. Della Bella fait un premier voyage à Rome pour ensuite explorer d'autres destinations telles que Paris, Amsterdam et Livourne (De Vesme/Massar 1971 : 32-37).

À son arrivée à Paris en 1639, la réputation de Stefano della Bella le précède. Le cardinal Richelieu, alors responsable des commandes artistiques pour le roi de France, fait rapidement affaire avec l'artiste. Ainsi, la production artistique de Della Bella durant son séjour français se déroulant jusqu'en 1650, se concentre sur les commandes du roi, tout en maintenant une collaboration avec les éditeurs d'estampes parisiens (De Vesme/Massar 1971 : 32-37).

²⁴ Pour en savoir plus concernant les jardins à la Renaissance et le lien avec les images qui les représentent, voir en ligne la conférence complète et clairement expliquée de Denis Ribouillault (2010) : <https://webtv.citechailot.fr/video/06-jardin-representation>.

La commande d'œuvres à caractère militaire telle que la *Vue du Siège de la ville d'Arras* (Figure 9) en 1641, témoigne de la collaboration entre l'artiste et la cour. Cependant, le travail de Della Bella touche aussi, par exemple, à la conception de cartes à jouer illustrées (1644-45), en collaboration avec l'auteur Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1595-1676)²⁵ (De Vesme/Massar 1971 : 32, 33, 34, 36) (Figures 10-11, 18). Ces « premiers jeux de cartes pédagogiques de France »²⁶, dédiés à Anne D'Autriche, sont commandés par le cardinal Mazarin qui reprend le rôle de Richelieu à sa mort. Ces jeux comprenant chacun cinquante-deux cartes (sauf le *Jeu des rois de France* qui en comporte trente-neuf) se présentent de façon semblable, la moitié de l'espace est occupée par l'image et l'autre moitié par le texte de Saint-Sorlin. Les cartes sont petites et étroites, facilitant leur prise et ajoutant ainsi une légèreté utile lors de la distribution²⁷. Les cartes représentent des personnages de la mythologie et de l'histoire (notamment les rois de France), mais aussi des personnages allégoriques, qui permettent d'« apprendre sans douleur l'histoire, la géographie et les fables au jeune Louis XIV ». Ainsi, les *Cartes de Rois de France*, le *Jeu des Reines renommées*, le *Jeu des Fables* et le *Jeu de la Géographie*, se conçoivent comme un « support pédagogique » permettant des leçons acquises par le plaisir plutôt que par l'effort (Belmas 2006 : 142).

Il est utile de souligner cette première collaboration de nature formative entre l'artiste et la cour de France. Elle permet de positionner Della Bella dans un rôle plus complexe. Ici, Della Bella n'est plus qu'un strict producteur d'œuvre d'art mais plutôt un partenaire primordial dont

²⁵ Poète et romancier français, Saint-Sorlin collabore avec Mazarin. Il conçoit plusieurs pièces de théâtre dont *Mirame*, pour laquelle Della Bella illustre certaines scènes (Académie Française s.d.; Joubert 1998 : 66).

²⁶ Pour en savoir davantage sur les jeux à la cour, voir l'ouvrage d'Ève Netchine (2009 : 70).

²⁷ Les cartes mesurent entre 8,5 et 9,1 cm de hauteur et entre 5,4 et 5,9 cm de largeur (De Vesme/Massar 1971 : 104).

l'apport devient essentiel à la formation du prince. L'objectif pédagogique, présent dans ces jeux mais aussi dans la relation maître-apprenti que nous observerons plus tard, enrichit le rôle de Della Bella en s'ajoutant à sa fonction artistique première. À travers l'exemple de ces jeux, nous pouvons souligner que la réalisation artistique se présente sous une double nature. Elle devient œuvre d'ornementation mais aussi d'enseignement, permettant par le fait même d'élever le rôle de l'artiste. Car le dessin ajoute une efficacité à ces jeux puisqu'il souligne et renforce le message transmis. Les écrits de Saint-Sorlin, porteurs de messages spécifiques telles que les valeurs d'un bon roi, sont d'autant plus efficaces grâce aux dessins qui les accompagnent. Le rôle de l'artiste devient fondamental puisqu'il s'inscrit à la base du fonctionnement de cet outil pédagogique. Sans l'image, ce jeu de cartes n'est plus qu'un instrument moralisateur, porteur d'un message intellectuel qui ne permet plus autant d'aborder les leçons de manière ludique ou sensible. Les dessins gravés de Della Bella facilitent l'utilisation de ce jeu et complètent efficacement les leçons sous-jacentes.

Dans un article éclairant qui analyse en profondeur ces jeux de cartes, l'auteure Paris Amanda Spies-Gans met en lumière certains des aspects qui nous intéressent. Elle rappelle, entre autres, que ces jeux permettent au jeune prince d'apprendre et d'intégrer les qualités importantes d'un bon roi mais servent aussi d'outil de façonnement, puisque ceux-ci provoquent en même temps des questionnements et des prises de position pour le joueur. En jouant à ces jeux, Louis XIV apprend les forces et les faiblesses d'un bon roi, les aspects plus ou moins glorieux de certaines populations et peut se questionner ensuite sur les traits de caractère considérés importants pour un futur dirigeant tel que lui. Ces jeux, qui seront par la suite, durant deux siècles, republiés et distribués à travers l'Europe, sont considérés à l'origine par les concepteurs comme un outil qui permet d'éduquer et d'enseigner à la population civile les valeurs morales

importantes. En plus d'être formateurs pour le jeune Louis XIV, ces jeux visent à calmer la population agitée de Paris qui, en les utilisant, intègre des notions telles que la bonté, le courage et la piété (Spies-Gans 2017 : 1-3, 19).

L'apport de Della Bella dans ces jeux est important et l'auteure souligne comment Desmarets de Saint-Sorlin et Della Bella permettent par ces jeux une mise en valeur des arts et de l'éducation. Spies-Gans souligne entre autres la « grandeur » et la « grâce » du travail de Della Bella et le travail pédagogique sans équivoque qui découle de la conception générale de cet outil (Spies-Gans 2017 : 1, 19). Avec ce type de réalisation, Della Bella s'inscrit dans une relation pédagogique qui confirme sa place au sein de la cour de France. Il confirme en outre sa grande capacité à dessiner dans le détail et dans un format minuscule des scènes « vivantes et pleines d'invention » (Joubert 1998 : 66).

Bien que le cardinal Mazarin, responsable de l'éducation du jeune prince français²⁸, demande à Stefano della Bella de devenir maître de dessin auprès de Louis XIV, l'artiste refuse et choisit plutôt de repartir en Italie. Peut-être à cause du contexte hostile de l'époque provoqué par les agitations de la Fronde orientées vers Mazarin et les Italiens, Della Bella revient à Florence au courant de l'année 1650 (De Vesme/Massar 1971 : 38). Israël Sylvestre (1621-1691), ami et collègue-artiste de Stefano della Bella, prend le rôle de maître de dessin auprès du jeune Louis XIV, pour ensuite enseigner quelques années plus tard au fils de celui-ci (Mormiche 2009 : 351). Louis XIV, en plus d'apprendre à dessiner, est formé sur tous les plans : les mathématiques, les « exercices de la guerre », l'écriture, la danse, le jeu de paume, la musique, les langues étrangères, l'équitation et finalement, les sciences religieuses. Il semble que les jeux

²⁸ Pour connaître davantage la biographie de Louis XIV, consulter l'ouvrage complet de Lucien Bély (2005 : 19).

de cartes aient eu un effet formateur sur sa personne puisque les auteurs mentionnent clairement que Louis XIV connaissait les qualités d'un bon roi (Bély 2005 : 22-23 ; Lebrun 2007 : 16-17 ; Spies-Gans 2017 : 19). Nous reviendrons plus tard sur la question de l'éducation de la noblesse qui intègre véritablement un enseignement artistique par le dessin permettant un développement du corps et de l'esprit (Haillant 2009 : 543). C'est dans une optique de formation globale, qui inclut divers niveaux de leçons à l'instar du jeune Louis XIV, que Della Bella guide le jeune Cosimo III de Médicis dans son apprentissage du dessin.

2.3.1 Les éditeurs, l'artiste et les livres pour apprendre à dessiner

Durant son séjour parisien entre 1639 et 1650, Stefano della Bella se crée un revenu additionnel en développant un réseau auprès des marchands d'estampes qui sont, à cette époque, de réels connaisseurs des courants artistiques. L'alliance entre un artiste et des éditeurs est typique de la période baroque. L'auteure spécialiste de ce phénomène au XVII^e siècle, Marianne Grivel, souligne l'importance de ce type de relation. En effet, entre 1594 et 1715, les marchands d'estampes sont directement liés aux commandes faites auprès des dessinateurs. Cette relation d'affaires correspond à un travail d'équipe où le réseau joue un grand rôle. Une « communauté solidaire » se crée à partir de liens d'intérêts, d'amitiés et d'associations. D'ailleurs, le marchand d'estampes, par sa connaissance du marché, n'est plus un « simple intermédiaire » mais un acteur actif qui apporte une réelle contribution dans l'évolution des pratiques (Grivel 1986 : 6, 51, 57).

La production artistique de Della Bella est donc aussi liée à ces commerçants. Premier éditeur à publier les œuvres de l'artiste, François Langlois dit Ciartres (1598-1647) est un

collaborateur significatif. Cet éditeur reçoit les planches de l'artiste tout au long de la carrière de Della Bella même si celui-ci s'allie avec d'autres commerçants tels que Israël Henriët (v. 1509-1661) et Pierre 1^{er} Mariette (v. 1603-1657) (De Vesme/Massar 1971 : 36). Ces trois éditeurs collaborent avec Della Bella et promeuvent efficacement ses dessins. L'artiste impliqué dans cette forme de relation commerciale est la plupart du temps lié par contrat avec l'éditeur et ce, pour une durée variable. Il peut répondre à une commande d'une série de gravures, comme par exemple, *Les Grandes vues de Rome* que Della Bella conçoit et fait éditer par Israël Henriët en 1656 (Figures 1-2), ou à d'autres moments, pour une gravure seulement. Le dessinateur rend par la suite la planche qui contient l'image à publier ou la garde en sa possession. Tout dépend du contrat établi au départ avec l'éditeur (Joubert 1998 : 117 ; Grivel 1986 : 20) Dans le cas de Stefano della Bella, il semble qu'il soit reparti de son séjour à Paris avec, en sa possession, quelques plaques seulement (De Vesme 1906 : 73).

La gravure ainsi publiée répond à plus d'un objectif. Bien qu'elle fournisse aux collectionneurs un objet d'art, elle diffuse efficacement et à grande échelle des images aux valeurs symboliques spécifiques. Marianne Grivel insiste sur cette idée dans son ouvrage *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII^e siècle* : la gravure est un moyen de propagande et son « but n'est plus seulement de plaire, de séduire, mais aussi de convaincre » (Grivel 1986 : 42). Les gravures sont recherchées pour leur contenu et pour leur accessibilité et font naître la curiosité et l'intérêt (Emison 2006 : 5).

C'est d'ailleurs la gravure qui permet la production et la diffusion de livres permettant l'apprentissage du dessin, tel que celui dont nous avons parlé plus haut intitulé, *I principii del*

*disegno*²⁹, par Della Bella. Réalisé en 1641 et adressé à l'éditeur Mariette, ce document comprend 25 feuilles incluant le frontispice. Le catalogue raisonné ne mentionne aucun autre détail concernant le contexte de sa réalisation à part le fait qu'il y aurait deux autres exemplaires tirés de celui d'origine (De Vesme/Massar 1971 : 93). Dans cet ouvrage illustré, sans texte, le « lecteur » est invité à reproduire, successivement, les différentes parties du corps démontrées. Stefano della Bella élabore, pour le frontispice de ce livre un dessin préalable à la gravure finale (Figures 5 et 6). Devant des ruines antiques, le génie du dessin nous regarde en tenant devant lui sa planche à dessiner. Ce type de frontispice, fréquent dans les réalisations de Della Bella, annonce un rapport pédagogique avec le spectateur (Joubert 1998 : 62). Soulignons que ce dessin comporte aussi les traits dynamiques que nous avons mentionnés dans le premier chapitre, offrant un témoignage de la conception première et de l'inspiration même de l'artiste. Ces lignes, pour reprendre le mot de Koerner, « documentent » le travail de Della Bella et soulignent le geste du dessinateur (Koerner 1993 : 6).

À la suite de son frontispice, l'ouvrage invite l'observateur à circuler de page en page, en copiant au dessin les diverses parties du corps (les yeux, les oreilles, les mains et ensuite les pieds) qui lui sont présentées. Ces fragments sont distribués sur une ou deux pages (rectos) et placés sous différents angles. De la même manière, mais sur plus de la moitié des feuilles de l'ouvrage, divers profils sont illustrés. Les personnages masculins de tous âges, dans la majorité des feuilles, sont placés sous plusieurs angles. Les têtes d'hommes plus âgés peuvent rappeler certains personnages religieux, tant dans leur coiffure que dans l'expression de piété qu'ils

²⁹ Pour observer avec plaisir cet ensemble de gravures, il suffit de se rendre à cette adresse internet par Getty Research Institute qui nous permet l'accès : https://archive.org/details/gri_33125008463834 (Della Bella 2014).

affichent (Della Bella 2014 : 16-17, 19-20). Ce que nous pouvons retenir de ce type d'ouvrage par Della Bella est l'invitation à créer. Car l'absence de texte et la mise en valeur de différents éléments clairement positionnés encourage l'observateur à tenter de transcrire, lui aussi, ces images. Cette façon d'illustrer pour démontrer ou pour former, contribue à développer l'apprentissage du dessin par les collectionneurs et les amateurs. Cette méthode demeure accessible, non contraignante, se présentant de façon simple et invitante. De plus, l'outil est maniable et transportable permettant l'exercice du dessin dans différents lieux. Tout en nous offrant une source utile pour comprendre la méthode utilisée pour apprendre à dessiner à cette époque, ce type de livre imprimé (*libro da disegnare*) apporte un lien fondamental entre l'écriture et le dessin. Ce que nous avons nommé précédemment, « l'ABC du dessin », est à la base de cet ouvrage conçu par Della Bella. Comme l'a montré Alexandra Arvilla-Greist, dans sa thèse sur l'apprentissage du dessin, « Learning to Draw, Drawing to Learn : Theory and Practice in Italian Printed Drawing Books, 1600-1700 », les livres imprimés tel que l'ouvrage *I principii del disegno*³⁰, contiennent une méthode directement liée à « l'alphabet du dessin » qui permet une progression, par les parties du corps détaillées, dans l'apprentissage du dessin et sa pratique par le dessinateur en herbe. De la même manière que lors de l'apprentissage de l'alphabet où l'élève assimile une lettre à la fois, l'apprenti-dessinateur intègre les notions de dessin en retenant les parties détaillées du corps humain pour ensuite concevoir le corps dans son ensemble (Arvilla Greist 2011 : 2, 56, 62, 64). Catherine O. Fowler, dans son ouvrage intitulé *Drawing and the Senses, An Early Modern History*, ajoute que les artistes tels que Stefano della Bella, démontrent leur savoir-faire par ce type de médium. En effet, ces artistes

³⁰ Idem

n'expliquent pas comment établir par le dessin les différentes parties représentées. Ils affichent plutôt leur propre compétence en illustrant des visages réalistes et expressifs et des parties de corps particulièrement réussies servant de modèles à l'apprenti. De cette manière, Stefano della Bella et ses semblables traduisent leur façon de concevoir le monde, à travers leur expérience de dessinateur mais aussi à travers leur perception sensorielle de leur environnement. À l'intérieur de ces livres pour apprendre à dessiner, les artistes invitent les apprentis à intégrer non seulement les notions liées à la représentation des différentes parties du corps mais aussi l'utilité qui leur est propre et permettant l'étude du monde. Il est important de concevoir comment l'oreille, l'œil et la main permettent d'étudier et ensuite de saisir cet environnement. À l'instar des artistes de renom, l'apprenti-dessinateur doit parvenir à comprendre comment interagir avec la nature afin d'en percevoir toutes les subtilités et être en mesure de mieux la représenter. Ces ouvrages permettent donc, par l'exercice, un développement pour l'apprenti-dessinateur qui désire reproduire cette nature aussi efficacement que les auteurs de ces outils (Fowler 2016 : 17, 31, 33). Cet enseignement par séquences, basé sur les critères idéaux de beauté provenant de l'Antique, instaure la pratique du dessin dans un cadre strict défini par les académies, qui établissent cette méthode à l'intérieur même des ateliers et qui façonnent la pratique du dessin au-delà du XVII^e siècle (Ayonimo/Varick Lauder 2015 : 33).

Comme nous l'avons précédemment vu avec la réalisation des jeux de cartes pour les leçons transmises au jeune Louis XIV et l'ouvrage réalisé par l'artiste *I principii del disegno*, l'aspect pédagogique s'intègre véritablement dans la pratique artistique de Stefano della Bella. En effet, Della Bella ajoute à son actif la conception de plusieurs autres travaux permettant l'apprentissage du dessin (ex. : *Recueil de diverses pièces servant à l'art de portraiture* (c.1650), *Livre pour apprendre à dessiner* (c.1650), *Diverse Figure e Paesi* (c.1649), *Diverses têtes et*

figures (c.1650)). Suivant le même principe de base comportant la copie de modèles variés de visages, de costumes et d'actions, l'apprenti-dessinateur évolue progressivement dans un objectif formatif. Par exemple, l'ouvrage de Della Bella intitulé *Diverse Figure e Paesi* (1649) (Figures 19-21), permet un apprentissage pour le dessinateur cherchant à représenter différents personnages, féminins ou masculins, habillés de différentes manières mais positionnés de façon semblable, au premier plan devant un horizon lointain. À l'intérieur du frontispice de ce livre, le dessinateur est illustré, invitant possiblement l'amateur à copier les différentes figures représentées par Della Bella et souligne en même temps la teneur pédagogique de ce document. De la même manière, l'ouvrage *Diverses têtes et figures* (1650) (Figure 22) sert d'outil d'apprentissage du dessin et la présence en frontispice du dessinateur observant une inscription sur une stèle, outils en mains, annonce de la même manière la fonction didactique du recueil (Joubert 1998 : 62).

Cette pratique accessible à tous permet d'élargir le champ de la pratique du dessin auprès des artistes en herbe bien entendu mais aussi auprès de groupes d'amateurs provenant de la noblesse (Haillant 2009 : 536). Cette ouverture à de nouveaux publics et l'expansion de la pratique du dessin au XVII^e siècle est notable et significative. Nous y reviendrons.

Pour conclure ce chapitre, il faut souligner que Stefano della Bella bénéficie d'une diffusion efficace de ses travaux en s'associant avec les éditeurs d'estampes parisiens. Les séjours en dehors de son pays natal, tel que le séjour en France, lui permettent de développer son champ de pratique artistique auquel s'ajoute la fonction d'enseignement. En effet, Stefano della Bella s'inscrit, tout au long de sa carrière, dans une pratique artistique qui interagit avec l'enseignement du dessin. À l'intérieur de ses relations avec la famille Médicis et celles de ses commanditaires, Della Bella se construit une réputation qui lui permet, entre autres, d'être

impliqué dans un rôle pédagogique tant par l'exécution d'œuvres à caractère formatif mais aussi par son implication à titre d'enseignant auprès de la noblesse. Étape importante de l'éducation, l'apprentissage du dessin par le jeune prince de Médicis implique Stefano della Bella en tant que maître de dessin et la gravure célèbre du *Vase de Médicis* officialise cette relation entre l'artiste, le mécène et la cour. Nous analyserons de façon plus approfondie ce point dans les prochains paragraphes.

Il est par ailleurs important de souligner que cet enseignement s'ouvre vers une clientèle de collectionneurs et d'amateurs qui, grâce aux *libri da disegnare*, ou livres pour apprendre à dessiner, peuvent apprendre par eux-mêmes les bases du dessin. Ainsi, notre artiste s'implique dans une pédagogie artistique qui élargit son champ d'expertise, façonne sa carrière et son image professionnelle. Pour mieux comprendre ce phénomène, il faut maintenant s'attarder à l'éducation artistique pour la noblesse et l'utilité du dessin pour le façonnement identitaire des jeunes aristocrates (Haillant 2009 : 543).

3. L'enseignement et l'art au service d'un pouvoir

Dans les chapitres précédents, nous avons souligné l'importance de la relation entre les Médicis, dirigeants de Florence, et la communauté artistique qui reçoit de cette famille commandes et protection. La production artistique permet à la famille de rayonner. Elle met en valeur leurs succès militaires, les événements marquants et les fêtes sublimes organisées en leur honneur (Fulton 2006 : vii). Cependant, il nous semble opportun d'ajouter à cette relation la question de l'apprentissage artistique auprès de la noblesse, notamment l'apprentissage du dessin. À partir de notre objet d'étude principal, *Le Vase de Médicis* et la série qu'elle introduit, il nous est possible d'observer plus précisément comment l'aspect pédagogique se dégage de ces œuvres et ce que cet élément implique véritablement. En introduction à cette étude, nous avons décrit cette série méconnue qui intègre de façon magistrale les principaux monuments antiques de la ville de Rome. Dans cette série, Stefano della Bella intègre la figure du dessinateur sur deux planches soit le frontispice avec la présence du jeune Médicis en apprentissage ainsi que dans la gravure *L'Arc de Constantin et le Colisée* (1656) (Figures 1 et 3). Dans le cas de cette gravure, le dessinateur est représenté à petite échelle face au vestige antique particulièrement imposant. Il y a, comme nous l'avons mentionné, un contraste évident entre ces deux éléments, rappelant celui du prince avec le vase.

Par cette figure du dessinateur inscrite de deux façons dans cette série, Stefano della Bella nous démontre l'importance de percevoir physiquement (par le regard et le geste de la main qui dessine) le monde qui nous entoure. Il nous indique que cette série est le résultat de voyages et de dessins d'observation, nécessitant une réelle attention ainsi qu'une étude précise

des détails. Nous percevons par cette série le travail même de l'artiste désirant accomplir une œuvre qui marquera officiellement la relation qu'il établit avec la noblesse florentine. Tente-t-il de nous illustrer la responsabilité qui résulte de ce rôle particulier d'illustrateur des princes ? Car devant la grandeur de Rome et les monuments d'envergure représentés, Stefano della Bella illustre le dessinateur avec une délicatesse presque fragile. De la même façon que la gravure *Le Vase de Médicis* souligne possiblement l'héritage particulier et les futures fonctions du prince, la gravure de *l'Arc de Constantin et le Colisée* illustre aussi, en quelque sorte, toute la responsabilité de l'artiste face à la commande particulière de son mécène. Stefano della Bella indique que le rôle de l'artiste est significatif et exige un certain talent, nécessaire à la collaboration avec une famille telle que les Médicis. Nous verrons d'ailleurs, dans les paragraphes qui suivent, que le rôle de l'artiste auprès des princes est encadré et soutenu par des règles précises qui régissent la formation artistique chez la noblesse. De plus, nous tenterons d'inclure la formation du dessin sous cet aspect, afin de comprendre la complexité de ce nouveau rôle artistique.

3.1 L'enseignement artistique chez les Médicis

De toute évidence, la présence centrale du jeune prince copiant à la plume l'objet antique dans *Le Vase de Médicis* souligne d'abord la fonction pédagogique du voyage de celui-ci avec son maître de dessin, Stefano della Bella (Figure 1) (De Vesme/Massar 1971 : 40). L'artiste réussit, à travers cette représentation, à intégrer cette fonction pédagogique sous plusieurs niveaux.

En premier lieu, la gravure renvoie à la fonction du jardin comme « académie », le jardin étant conçu comme un lieu d'ouverture vers le public et fournissant un lieu d'apprentissage par la présence de vestiges provenant de la collection des Médicis (Fulton 2006 : 56-57). Dans son article « Hortus Academicus : les Académies de la Renaissance et le jardin », Denis Ribouillault démontre que le jardin et la villa sont considérés comme des lieux favorables à l'acquisition du savoir et ce, dès l'Antiquité. Le jardin devenant, jusqu'à la Renaissance, un « lieu idéal d'enseignement et d'inspiration » permettant aux artistes d'intégrer un espace de création mais aussi un espace de nature, répondant aux valeurs humanistes de l'époque (Ribouillault 2018 : 30). En tant qu'« espace multimédiatique », le jardin à la Renaissance sert d'espace d'exposition et de lieu de création d'œuvres d'art. En permettant une « expérience esthétique », le jardin en tant que lieu ouvert, offre une expérience immersive, devenant l'espace idéal pour la création artistique et poétique (Brunon/Ribouillault 2016 : 20, 24; Ribouillault 2016 : 46, 51, 89). Stefano della Bella accorde d'ailleurs une place, à l'intérieur de la composition de la gravure dont nous discutons, à d'autres figures se promenant dans le jardin. Les divers personnages anonymes habitent l'espace du jardin et démontrent l'accessibilité significative dont les artistes peuvent bénéficier. Ainsi, la collection de statues et de vestiges, que les apprentis côtoient durant leur formation, permet un apprentissage des modèles classiques provenant de l'Antiquité qui façonne la culture florentine (Fulton 2006 : 85-86, 200; Galdy 2009 : xxiv). Clairement expliqué par l'auteure Andrea M. Galdy dans son ouvrage *Cosimo I de' Medici as collector : antiquities and archaeology in sixteenth-century Florence*, la famille Médicis débute, avec Cosimo 1^{er} au XVI^e siècle, l'acquisition d'une collection d'œuvres antiques servant deux objectifs. Tout d'abord la nécessité d'établir l'image d'un gouvernement florissant et cultivé, digne de régner sur Florence. Ensuite, établir et connaître davantage les origines provenant de la civilisation

étrusque, dont les Médicis se réclament les héritiers (Galdy 2009 : xxiii, xxiv-xxv). S'ajoute à ces fonctions, celle d'offrir, grâce aux œuvres gréco-romaines présentes abondamment dans les jardins ouverts au public, tel que celui de San Marco à Florence, une formation artistique aux artistes soucieux de développer leurs capacités (Fulton 2006 : xi, 7, 55-57, 67, 84; Galdy 2009 : 45, 112, 114).

La fonction académique du jardin, dont témoigne notamment Vasari, fournit aux jeunes peintres et sculpteurs des sujets d'étude pour le dessin (Ribouillault 2016 : 48, 51; Fulton 2006 : 55-57). C'est ainsi que la famille Médicis, jusqu'à la fondation en 1561 de l'*Accademia del disegno*, maintient son ascendance sur la manière d'enseigner le dessin et sur la façon de se former comme artiste. C'est d'ailleurs de cette façon que Michel-Ange obtient une formation au titre de sculpteur à l'intérieur même du jardin de San Marco établi par Lorenzo de Médicis qui lui permet l'accès à des modèles provenant de sa collection. Le jardin devient une forme d'école d'art où Lorenzo de Médicis peut soutenir la formation des artistes, tout en contrôlant la production qui en découle (Keizer 2011 : 319). Cette culture du contrôle artistique s'établit et permet à cette famille de promouvoir leur propre politique et de s'inscrire, comme nous l'avons mentionné précédemment, dans une légitimation qui compense un héritage exempt de véritables racines aristocratiques. La visite du jardin de la villa Médicis, par Stefano della Bella et son élève, est donc fondamentalement reliée à la formation artistique.

Stefano della Bella inscrit donc cette fonction par l'illustration du jardin mais aussi à travers un autre élément. En illustrant le prince dessinant le vase sur sa planche, Della Bella représente l'apprenti-dessinateur en pleine action, suivant l'étape cruciale de l'apprentissage du dessin : la copie. Cet élément essentiel dans la formation des artistes, dont nous avons abondamment souligné l'importance dans le premier chapitre, symbolise efficacement l'aspect

pédagogique de cette œuvre. Cette gravure située en frontispice introduit dans ce même thème la série de gravures, dans laquelle Stefano della Bella intègre la figure du dessinateur.

3.2 La relation maître-apprenti et la transmission de valeurs

Le motif du jeune prince en train de dessiner d'après l'antique s'intègre donc dans un programme d'éducation artistique que la famille Médicis soutient et développe depuis plusieurs siècles (Fulton 2006 : 31). Dans notre sujet d'étude, Stefano della Bella devient « maître de dessin » auprès de ce prince qui s'inscrit comme bénéficiaire d'une formation globale, acquérant des leçons multiples provenant de divers intervenants face auxquels il devient le « disciple » (Mormiche 2009 : 13, 14, 19 ; Cotensin 2011 : 1).

Ismène Cotensin a étudié ce type de « relation maître-disciple » dans la formation artistique à partir des recueils de vies d'artistes tels que celui de Vasari. Elle considère que cette relation équivaut en quelque sorte à une relation père-fils puisque le maître prend un rôle paternel auprès de son protégé en qui il perçoit une forme de « génie » ou de talent précoce susceptible de devenir un talent significatif. L'auteure met en évidence la question du génie créateur qui s'associe, à travers les biographies d'artistes, à l'éducation. Car, même si le jeune apprenti fait preuve d'un talent notoire, il est obligatoire de se constituer une technique par la fréquentation d'un atelier de maître pour s'approprier les « connaissances suffisantes » à sa carrière d'artiste. Par la suite, si l'apprenti met à profit ses apprentissages, il est alors en mesure de « s'affranchir » de son mentor par la capacité de dessiner la nature qui l'entoure et en dépassant ou, à tout le moins, en atteignant le niveau de celui-ci (Cotensin 2011 : 1, 3, 6). Ce que nous devons retenir est que l'établissement d'une relation maître-disciple est contingent à

tout processus d'apprentissage artistique. Cette relation, de nature filiale, amène le jeune apprenti à suivre le modèle de son maître par la pratique assidue de la copie. Il est toutefois nécessaire d'ajouter que la relation entre Stefano della Bella et le jeune Cosimo III ne s'établit pas nécessairement dans le même objectif, soit de faire carrière à Florence. Dans le cas qui nous intéresse, l'apprentissage du dessin devient outil d'éducation du prince en tant que futur dirigeant³¹. Des éléments additionnels, tels qu'une certaine conception du monde et l'intégration de comportements sociaux définis, viennent contribuer à une complexité de cet apprentissage qui doit tenir compte du rôle futur du prince et de sa place dans la société (Haillant 2009 : 536). Voyons maintenant comment l'apprentissage du dessin contribue à l'éducation des princes.

3.3 L'apprentissage du dessin et l'art comme outils éducatifs de la noblesse

L'éducation chez le jeune noble au XVII^e siècle fait partie d'un programme organisé et complet lui fournissant une formation de haute importance. Le prince bénéficie d'une instruction le préparant à régner et celle-ci demeure un « outil politique essentiel à la monarchie » (Mormiche 2009 : vii). Pour contribuer à cette formation, divers intervenants (maîtres) fournissent à ces jeunes nobles un enseignement spécifique partagé en trois catégories : « maîtres de langue », « maîtres d'exercice » et « maître d'écriture ». Les « maîtres d'exercices

³¹ Dans son ouvrage sur l'éducation des princes en France, Pascale Mormiche explique que le programme éducatif, et tous les acteurs impliqués dans celui-ci, visent strictement à l'intégration du rôle de pouvoir auprès de ces princes voués à devenir souverains (Mormiche 2013 : 19).

libéraux », qui enseignent ce que Pascale Mormiche appelle les « disciplines aristocratiques », telles que la danse, l'équitation, l'escrime, le chant, apparaissent un peu plus tard dans le programme éducatif du jeune prince, soit vers ses onze ans (Édouard 2014 : 269 ; Mormiche 2009 : 14-15). Bien que la documentation fasse mention du dessin durant l'éducation chez les nobles, cette pratique artistique reste souvent un outil de détente, s'intégrant entre les périodes scolaires dont le prince bénéficie tel que le latin, les mathématiques ou l'éducation religieuse (Édouard 2014 : 23). Toutefois, au cours du XVII^e siècle, le maître à dessiner devient plus présent. S'intègre alors une éducation culturelle, particulièrement mise en valeur, par exemple, avec le cardinal Mazarin à la cour de France, qui fournit au futur roi une formation artistique complète intégrant l'art et le spectacle. L'apprentissage artistique chez le jeune prince, entre autres, sert en premier lieu à le préparer à voir, à observer ce qui l'entoure³² (Mormiche 2009 : 13, 19, 41, 197, 198, 208, 230).

C'est ainsi que l'enseignement du dessin, dont les jeunes nobles bénéficient est, avant tout, une question de regard : « *Learning to draw is really a matter of learning to see (...).* » (Nicolaidès 1969 : 5). Dans ce même ordre d'idées, la « pédagogie de l'œil », qui se développe par la mémorisation visuelle durant l'apprentissage, semble être reconnue par les précepteurs de princes qui considèrent l'importance d'utiliser des outils iconographiques pour l'assimilation abondante et intensive d'informations. Les jeux de cartes utilisés auprès du prince Louis XIV, tels que ceux discutés précédemment durant cette étude, sont en effet un exemple concret de

³² Ce programme éducatif est en effet orienté vers la construction du « regard » qui « devait conduire au savoir et le savoir engendrer le pouvoir » (Ribouillault 2013a : 182).

cette utilisation qui permet une meilleure efficacité dans l'assimilation de valeurs et de connaissances (Figure 16) (Mormiche 2009 : 196-198, 230).

Appelé à collectionner les œuvres d'art et à discourir avec une certaine érudition, le jeune prince est obligatoirement bénéficiaire d'un enseignement qui vise la connaissance culturelle et artistique, dans un objectif de « distinction sociale ». La « maîtrise du discours esthétique » le différencie des autres et lui permet d'afficher clairement son appartenance aristocratique. La connaissance de l'art est essentielle et s'intègre dans une relation impliquant la politique et la religion, éléments indissociables de la pensée politique au XVII^e siècle. Ces trois éléments sont interreliés et permettent au jeune noble d'être conscient du « pouvoir de l'art »³³. C'est d'ailleurs en pratiquant l'art, à même l'apprentissage du dessin, que le prince « éduque » son regard et son geste (Mormiche 2013 : 348-350).

Dans son article « La leçon de dessin; apprendre à dessiner à Rome au XVII^e siècle », Marie-Reine Haillant apporte un éclairage surprenant sur ce qu'implique l'apprentissage du dessin chez la noblesse. À partir de l'étude de sept cahiers de dessins des petits neveux du cardinal Urbain VIII, l'auteure analyse comment les enfants Barberini (Lucrezia, Carlo et Maffeo) sont guidés dans leur formation artistique. L'auteure rapporte l'existence de plusieurs maîtres de dessin, tous anonymes, mais présents tout au long de ces cahiers à travers des croquis particulièrement réussis ou des corrections faites directement sur la feuille. L'auteur brosse le portrait d'une formation artistique qui vise obligatoirement une construction sociale et comportementale chez ces jeunes nobles. L'apprentissage du dessin se conçoit comme un

³³ Mormiche ajoute que la pratique « amateur » de l'art par les princes, la réalisation d'œuvres par ceux-ci, l'acquisition de connaissances théoriques et l'intérêt manifeste d'assembler une collection, parviennent à s'établir comme étant essentiel à l'éducation de la noblesse en plus de permettre l'acquisition d'une sensibilité à l'influence de la forme esthétique et de l'art (Mormiche 2013 : 349).

moyen d'acquérir une discipline morale et spirituelle en plus de permettre aux jeunes apprentis d'intégrer efficacement des attitudes et comportements reliés à la noblesse. Ces leçons de dessin, courantes auprès des familles de haut rang³⁴, sont la résultante d'une culture où l'art devient un moyen de se différencier, de s'élever en société. La noblesse tente de transmettre à leur descendance une « culture artistique solide », essentielle à leurs mœurs (Haillant 2009 : 535-539).

En effet, la noblesse s'implique dans le mécénat. L'objectif est d'instaurer auprès du prince des connaissances lui permettant d'aborder l'art avec compétence et ainsi acquérir une collection d'œuvres d'art significative. Toutefois, la relation entre la noblesse et le mécénat d'artistes permet aussi d'offrir aux jeunes apprentis un contact privilégié auprès des œuvres d'art de maîtres, servant à leur apprentissage. Devant ces chefs-d'œuvre faisant partie de leur quotidien, les jeunes dessinateurs, en plus de s'imprégner de ces merveilles, peuvent aussi s'en inspirer et les copier dans un objectif formatif³⁵ (Haillant 2009 : 539).

Haillant fait la constatation que le maître de dessin des enfants Barberini met l'emphasis sur des leçons incluant des exercices qui préconisent l'observation sans alourdir la transmission par des règles trop compliquées. L'auteure souligne l'intention plus pédagogique du maître qui tente d'alléger l'apprentissage par divers moyens : une quantité raisonnable de règles à suivre, simplification par des figures géométriques et raccourcissement des notions de base. Tout cela,

³⁴ L'auteure souligne que la diffusion de « livres pour apprendre à dessiner », dont nous avons discuté préalablement dans notre étude, vient effectivement encourager les familles provenant de la noblesse, à insérer dans l'éducation de leurs enfants, l'apprentissage du dessin. Elle note que le traité d'Alessandro Allori, *Ragionamenti delle regole del disegno*, publié en 1565, peut servir de fondement encourageant l'apprentissage du dessin par les amateurs provenant des « élites italiennes ». Ainsi, la « nouvelle conception du *disegno* », provenant de son nouveau statut d'« art libéral », parvient à faire changer le « discours sur l'identité de l'art et de la noblesse » et permet la légitimation de leur pratique artistique amateur (Haillant 2009 : 538-539).

³⁵ Haillant souligne toutefois qu'à cette époque, ce sont surtout les reproductions gravées de ces chefs-d'œuvre qui servent à la copie dans un objectif d'apprentissage (2009 : 539).

selon l’auteure, pratiqué dans un souci de ne pas décourager l’apprenti devant des exigences trop pointues qui ne sont pas forcément nécessaires dans ce cas-ci. Haillant fait ressortir de ces cahiers une pratique d’enseignement qui s’inspire de la technique de l’ABC du dessin dont nous avons déjà discuté. La méthode d’enseignement du maître est basée sur un principe de « décomposition/recomposition », qui permet la comparaison du dessin avec l’écriture ; un parallèle déjà présent dans le *Trattato della Pittura* d’Alberti (1435). Ici encore, l’apprenti doit analyser des formes séparées, qu’il devra ensuite rassembler en un tout cohérent, comme les lettres et l’alphabet qui les contient. Cette méthode normative n’implique aucunement l’expression libre et personnelle des jeunes Barberini et souligne plutôt un souci d’instaurer, dans l’apprentissage par répétition, une « rigueur ». Par conséquent, ces leçons précises permettent à l’enfant d’apprendre une certaine « obéissance », présente aussi dans l’intégration de normes de conduite durant l’enfance. Haillant affirme clairement que « la discipline qu’exigeait le dessin s’imposait aussi au corps ». La répétition des divers exercices sert non seulement à intégrer une connaissance des règles du dessin mais aussi à développer une adresse manuelle, une capacité à maîtriser le geste artistique. De cette manière, le jeune élève s’imprègne d’une « prestance » et d’un « maintien » qui caractérisent la noblesse. Signalons enfin que l’apprentissage du dessin vise une « construction identitaire » et s’inscrit dans un programme éducatif plus large. La copie de modèles par les enfants Barberini est primordiale mais ces modèles sont sujets à une sélection précise. Les portraits dont ils doivent s’inspirer représentent effectivement des personnages choisis pour leur caractère romain, cher aux Barberini, qui ont le souci de consolider leur place à Rome et « effacer » leurs origines marchandes, de la même manière que la famille Médicis peut le faire à Florence. Les leçons sur le portrait permettent aux enfants Barberini d’intégrer une nouvelle identité familiale, provenant

des saints romains qu'ils ont à représenter. Haillant indique que ces modèles sélectionnés visent à « l'assimilation d'une nouvelle mémoire familiale », soutenant la position d'Urbain VIII à Rome et mettant de l'avant l'héritage « romain » de la famille (Haillant 2009 : 535-543, 545-547).

Ce programme qui comprend la pratique du dessin, sert aussi à acquérir une posture qui allie la « grâce » avec la « maîtrise du corps » pour affirmer davantage son statut de noble au sein du monde (Bouffard-Veilleux 2013 : 53, 295). Dans sa thèse intitulée « Le bon air et la bonne grâce. Attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789) », Michael Bouffard-Veilleux étudie la gestuelle du noble, de son comportement en société et sa représentation artistique. Bouffard-Veilleux insiste sur l'importance de la « grâce aristocratique » qui se définit comme un ensemble de conventions physiques telles que les révérences, les différentes manières de se tenir ou de s'asseoir. Il indique que l'intégration de ces normes physiques de bienséance permet de consolider la frontière entre les nobles et les roturiers, en faisant croire que cette « grâce » et cette « noblesse » proviennent d'une hérédité réelle. C'est dans cette optique que le *maestro di balli* (maître à danser) et de la même manière, le maître d'armes, s'attardent à transmettre une façon de se tenir qui démontre un « maintien noble »³⁶. La maîtrise corporelle vise à instaurer une prestance, qui assure à la figure noble de s'insérer en société en exprimant sa valeur et son importance (Bouffard-Veilleux 2013 : xxxi, 5, 50, 53, 56, 295).

³⁶ C'est dans son ouvrage complet que l'auteur Georges Vigarello traduit l'importance de la « pédagogie de la posture » et comment, à travers l'exercice de l'escrime et de l'équitation, les nobles apprennent à maîtriser le mouvement du corps dans l'objectif de s'établir une rigueur, une élégance manifeste. Une « tenue » qui s'associe à la présence de l'individu au sein du « spectacle » que peut être la vie mondaine (Vigarello 1978 : 53-62).

Dans cette « pédagogie de la posture », « l'élève (...) doit adopter une tenue », lui permettant de répondre aux exigences de l'étiquette régissant la cour (Vigarello 1978 : 54). Ainsi, au XVII^e siècle, le jeune noble acquiert un maintien qui découle d'une immobilité corporelle donnant « l'air grave » et solennel, qui échappe à la complaisance (Mormiche 2009 : 293). Stefano della Bella intègre la figure du prince devant le vase avec cette posture quelque peu rigide découlant d'une manière de s'intégrer et d'apparaître en public. Cette attitude que l'on pourrait qualifier d'*affectée*, découle d'une formation globale obligeant le prince à affirmer son statut particulier. Son geste, sa posture et même ses habits somptueux permettent à Cosimo III de se différencier du public qui l'entoure et de respecter par le fait même une convention bien établie. En outre, le geste du dessinateur instaure une posture physique permettant possiblement de préciser le trait et la gestuelle artistique mais aussi de permettre une vision globale et une conscience de la perspective pouvant lui servir dans son rôle militaire. Car il est entendu que ses démarches en dessin ou en sculpture, s'il y a lieu, permettent au futur dirigeant en apprentissage d'intégrer des connaissances globales lui permettant de « se faire une image » réaliste d'un territoire ennemi et/ou d'un lieu de bataille, utiles aux opérations militaires en général (Édouard 2014 : 267). Dans son article « Artiste ou espion? Dessiner le paysage dans l'Italie du XVI^e siècle », Denis Ribouillault illustre cette question. En effet, la fonction du dessin de paysage à la Renaissance intègre une « fonction stratégique » permettant au dessinateur une « ascension sociale ». Par ses capacités à illustrer un territoire, le dessinateur se voit reconnu par les familles nobles bénéficiant de ses services d'observateur, un nouveau « pouvoir » lui permettant d'élargir son champ d'expertise et donc sa production. Francesco de Holanda (1517-1585), par exemple, accumule une importante quantité de dessins de monuments ou d'endroits précis, témoignant de ses voyages au titre d'espion. À travers ses écrits, Holanda se permet

d'affirmer le pouvoir du dessin topographique et l'intérêt pour le dessinateur de s'y adonner (Ribouillault 2013a : 174-175).

L'enseignement militaire, intégré dans l'éducation du prince, souligne la volonté de créer chez celui-ci des compétences de chef. Par divers exercices physiques pour développer le corps tel que la chasse, et des lectures choisies pour leurs valeurs militaires et chevaleresques, le prince est dirigé vers un « devoir d'être » ou plus précisément vers des comportements et des connaissances lui permettant de devenir un « bon stratège » (Édouard 2014 : 313, 332). Dans ce même ordre d'idée, Pascale Mormiche souligne une caractéristique de l'enseignement des princes en France : cet enseignement se base sur les deux rôles du prince soit celui de « prince soldat » et celui du « prince chrétien et savant ». C'est dans ce sens que l'histoire s'intègre aussi au programme éducatif du prince : « L'histoire est l'école de la politique. » (Mormiche 2009 : 131, 365). À travers les galeries de portraits ou les outils pédagogiques divers, le prince intègre les connaissances historiques susceptibles de lui être utiles dans ses futures fonctions. Toutefois, cette histoire qu'on lui enseigne sert aussi, par la relecture de mythes fondateurs et la renaissance des « gloires dynastiques », à justifier les multiples aspirations politiques (Édouard 2014 : 286; Mormiche 2009 : 160, 182, 197).

En résumé, l'apprentissage du dessin par le prince s'inscrit dans un programme global qui vise une construction identitaire. Le prince Médicis hérite d'un rôle particulier où il aura à exercer un pouvoir manifeste. Ce statut est synonyme de responsabilités mais aussi de caractéristiques sociales. Ce jeune noble apprend à agir en tant qu'homme de pouvoir et son rôle implique une attitude générale disciplinée qui le distingue de tout un chacun. Le maître de dessin ne lui apprend pas seulement à reproduire efficacement la nature qui l'entoure, mais lui apprend à percevoir un territoire et des proportions, à se tenir d'une certaine façon et à reconnaître la

beauté des lignes et de l'art. Ses leçons sont « adaptées » à son rang et ses futures fonctions, ce qui complexifie la méthode d'apprentissage et les objectifs de celui-ci (Haillant 2009 : 539, 543, 546 ; Édouard 2009 : 313, 424, 425 ; Mormiche 2009 : 348, 350).

Stefano della Bella est conscient de tous ces enjeux et se doit de respecter non seulement les attentes de son mécène mais aussi l'importance de cet apprentissage artistique à l'intérieur du programme éducatif impliquant ce jeune prince. Notre cas d'étude, *Le Vase de Médicis*, permet d'illustrer toutes ces contraintes en plus d'intégrer le nouveau rôle de l'artiste-dessinateur.

3.4 L'artiste en représentation

Installé dans le jardin, Cosimo III tient sa planche à dessiner où se reflète la silhouette du vase déjà esquissée. Au-dessus de cette planche, le visage aux traits sévères, sculpté dans la poignée du célèbre *Vase de Médicis*, semble se pencher et observer avec autorité ce dessin à peine entamé : une figure déguisée de l'autorité du maître à dessiner ? Cette présence cachée du maître qui observe la scène est significative car elle se dévoile par la scène d'apprentissage illustrée par l'artiste lui-même sur ce frontispice. Stefano della Bella est témoin du geste de Cosimo III devant le vase, le guidant possiblement par ses conseils. Il nous indique par cette gravure comment ce prince s'insère dans un programme éducatif qui inclut l'apprentissage du dessin et qui souligne officiellement la relation maître-disciple qui en découle. Cette relation s'établissant entre l'artiste et la famille Médicis s'intègre dans un parcours où la production artistique implique l'aspect pédagogique, ce qui démontre l'ampleur de la carrière de Stefano della Bella. L'artiste n'est plus simplement l'exécutant de commandes du mécène ou de l'éditeur

mais plutôt un collaborateur qui possède une expertise. L'artiste possède un talent et des connaissances dont même le prince peut bénéficier.

Pour mieux comprendre, revenons à Cosimo III. Le dessin du prince sur sa planche sert « d'image dans l'image »³⁷, ajoutant ainsi un aspect à approfondir. Les personnages dessinés par le prince, disposés sur un point de vue autre que celui que nous avons en tant que spectateur, sont particuliers. Bien que ces personnages fassent réellement partie des sculptures en relief du vase et correspondent clairement à la disposition de celui-ci, la position des personnages dessinés sur la planche du prince est inversée. Si l'on considère, selon le point de vue de Victor Stoichita, que cette image dans l'image vise à indiquer au spectateur une partie de l'énigme, que nous révèle un tel détail? À titre d'hypothèse nous pourrions établir le lien suivant : Della Bella est un graveur émérite, en plus d'être dessinateur. La pratique de la gravure implique que le sujet représenté, au premier abord dessiné, se retrouve finalement inversé lors de l'impression finale. Le dessin du prince est-il destiné à être gravé? Stefano della Bella veut-il rendre un hommage à l'art de la gravure en insérant cet infime détail au sein de l'image? Dans son ouvrage, David Rosand explique comment Rembrandt rend en quelque sorte hommage au processus du dessin par l'insertion de certains détails qui impliquent le spectateur au sein de l'œuvre. En laissant des espaces vides, ou en illustrant des symboles cachés, Rembrandt invite le spectateur à s'attarder et s'intégrer dans une observation active lui permettant de percevoir le processus de conception. Ainsi, il aborde l'œuvre de manière à percevoir le geste de l'artiste et sa présence à l'intérieur même de la réalisation. Il permet ainsi de mettre en évidence tout ce que le dessin implique en tant que geste personnel du créateur (Rosand 2002 : 264). Stefano della Bella a-t-

³⁷ Terme utilisé par Victor Stoichita dans son ouvrage (1999 : 103).

il eu cette même intention de nous impliquer dans une phase importante du travail de la gravure, soit la réalisation du dessin préparatoire? Ce détail dans la gravure de Della Bella correspondrait-il plus simplement à un exercice supplémentaire demandé par le maître de dessin au jeune apprenti? Nous ne pouvons réellement statuer sur ce point. Il nous semble toutefois intéressant de croire que bien que le dessin, sa pratique et son apprentissage, soient mises à l'honneur dans cette gravure, Della Bella vient insérer un élément qui rappelle clairement un aspect de sa propre pratique de la gravure ; une mise en abîme de la gravure elle-même en quelque sorte. Il s'agirait alors d'une autre façon de s'insérer discrètement dans une réalisation servant avant tout à exalter son jeune maître et ses puissants commanditaires.

Jusqu'à maintenant, notre étude permet d'établir le développement manifeste de la pratique artistique au XVII^e siècle, permettant aux artistes tel que Della Bella, d'élargir leur autonomie. Ainsi, l'artiste de cette époque peut donc se permettre de mettre en évidence le rôle du dessinateur et son expertise à l'intérieur même d'une œuvre destinée à son commanditaire. Par exemple, Stefano della Bella et *Le Vase de Médicis*, parvient en quelque sorte à illustrer la représentation de l'artiste au travail. Toutefois, il réussit à le faire en « mettant en péril » ce que Stoichita énonce comme condition pour représenter véritablement l'acte de peindre, « l'image du moi ». Della Bella illustre Cosimo III dans l'action de dessiner mais s'intègre lui aussi par le biais du jeune prince. Celui-ci devient le symbole de l'artiste en action et l'œuvre devient un acte « auctorial rapporté en image » (Stoichita 1999 : 320, 324).

En conclusion, la gravure de notre étude comporte donc trois niveaux distincts, qui englobent l'apprentissage du dessin au XVII^e siècle : le lieu d'apprentissage (le jardin), l'objet d'étude (le vase antique) et en troisième lieu, la pratique artistique (la copie). Le prince, d'appartenance noble, se situe à l'intérieur même du jardin célèbre des Médicis où il est en

mesure d'observer, d'étudier et de copier sur sa planche, les trésors antiques de sa famille. Par ce frontispice, Della Bella donne à voir le processus d'apprentissage du dessin. D'autres éléments sont à considérer dont la relation entre l'artiste et la famille Médicis, officialisée par cette gravure. Toutefois, cette série des *Grandes vues de Rome* est intéressante pour mieux comprendre tout ce que cet apprentissage implique auprès de la noblesse. De plus, la présence de l'artiste ou du maître, bien qu'elle ne soit à première vue, peu visible, devient, au cours de l'analyse, particulièrement importante. Par différents signes, particulièrement la représentation du prince en action, l'artiste s'intègre lui-même dans une œuvre qui au départ, naît à partir de la commande. L'artiste élargit ainsi son autonomie et nourrit la reconnaissance même du métier de dessinateur.

Conclusion

Étape essentielle précédant la gravure, le dessin de Della Bella habite toutes les œuvres de sa carrière. Dans le catalogue raisonné de l'artiste, Alexandre De Vesme indique ceci : « Si tous les dessins de Della Bella, même en dehors de ceux qui ont été gravés se trouvaient réunis, ils formeraient, par leur nombre et leur valeur, un ensemble d'un intérêt artistique au moins égal à celui de ses estampes. » (De Vesme 1906 : 78) Ce commentaire particulièrement admiratif de la part de l'un des principaux biographes de Della Bella nous semble tout à fait à propos. Les nombreux dessins de Della Bella sont malheureusement assez difficiles d'accès, souvent bien gardés au fond des collections des plus grands musées du monde. Toutefois, ils nous semblent particulièrement présents à l'intérieur des œuvres dont nous avons discuté durant cette étude, particulièrement en rapport avec l'œuvre principale de notre analyse, *Le Vase de Médicis*. Grâce à l'accès numérique de certaines esquisses de Della Bella, dont celle préparatoire à la gravure principale (Figure 25), il nous est possible d'observer le talent de dessinateur de Della Bella. Les études de David Rosand et de Joseph Koerner nous permettent d'apprécier à leur juste valeur les esquisses de l'artiste.

Avec la série des *Grandes vues de Rome*, nous pouvons maintenant mettre en contexte *Le Vase de Médicis* et mieux comprendre ce qu'il représente. Stefano della Bella permet, grâce à cette gravure, d'augmenter la portée de cette série qui englobe des aspects importants du XVII^e siècle. En intégrant les principaux éléments reliés à l'apprentissage du dessin, Stefano della Bella ouvre une fenêtre sur une période historique importante en ce qui a trait au développement du dessin et du rôle du dessinateur. Celui-ci intègre d'ailleurs, à l'intérieur de sa gravure

principale, sa propre présence pourtant invisible au premier regard. Lorsque Jombert indique que le jeune homme du frontispice est un autoportrait de Stefano della Bella, il croit effectivement que celui-ci s'intègre à l'intérieur même de la scène illustrée. Alexandre de Vesme corrige toutefois cet élément confirmant que le jeune homme dessiné devant le vase est Cosimo III de Médicis. Toutefois, l'intuition de Jombert n'est pas, selon nous, complètement fausse. En effet, ce jeune prince dessinant le vase est en quelque sorte une représentation déguisée de Della Bella en tant qu'artiste, une projection de lui-même devant un trésor antique, cherchant à le représenter à l'aide de la plume. La gravure du *Vase de Médicis* permet à Della Bella de mettre en valeur le travail du dessinateur. Le prince copiant le vase représente l'artiste en pleine action, dessinant un objet riche en signification. En d'autres termes, le jeune homme en tant que Cosimo III de Médicis est aussi le dessinateur, l'artiste au sein d'une œuvre. Bien que nous poussions peut-être loin notre analyse, il est toutefois important de comprendre que Della Bella est présent dans cette œuvre, entre autres comme l'auteur d'une gravure célèbre représentant l'apprentissage du dessin au XVIIe siècle. Stefano della Bella statue ici véritablement sur son rôle de maître à dessiner et sur son rôle de dessinateur au sein de la famille Médicis. Il nous permet, grâce aux divers éléments réunis, de saisir une facette importante de la pratique du dessin au XVIIe siècle.

Bibliographie

Sources primaires

BALDINUCCI, Filippo (1974). *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua: per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione*, Firenze: Studio per Edizioni Scelte. [1681]

CENNINI, Cennino (2009). *Il libro dell'arte = Traité des arts*, Paris: L'œil d'or, Coll. « Traité des arts ». [1390-1427]

COPPOLA, Giovanni Carlo (2011). *Le nozze degli dei: favola*, [En ligne], Getty Research Institute, <https://archive.org/details/lenozzedeglideif00copp/page/4>. Consulté le 2 octobre 2018. [1637]

DA VINCI, Leonardo (2002). *A treatise on painting*, traduit par John Francis Rigaud et illustré par Nicolas Poussin, New York: Prometheus Books. [1651]

DA VINCI, Leonardo et Francesco FONTANI (1792). *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci ridotto alla sua vera lezione sopra una copia a penna di mano di Stefano della Bella con le figure disegnate dal medesimo corredato delle memorie per la vita dell'autore e del copiatore*, Firenze: Pagani e Grazioli.

DELLA BELLA, Stefano (2014). *I principii del disegno*, [En ligne], Getty Research Institute, https://archive.org/details/gri_33125008463834. Consulté le 4 octobre 2018. [1824]

DE VESME, Alexandre (1906). *Le peintre-graveur italien; ouvrage faisant suite au Peintre-graveur de Bartsch*, Milan: Hoepli.

FÉTIS, Édouard Louis François (2011). *Les Artistes belges à l'étranger, Études biographiques, historiques et critiques*, [En ligne], <http://books.google.com/books?id=fHIZAAAAYAAJ>, Bruxelles: M. Hayez, Imprimeur de l'Académie royale de Belgique. Consulté le 4 octobre 2018. [1865]

JOMBERT, Charles-Antoine (2010). *Essai d'un catalogue de l'oeuvre d'Etienne de la Belle, peintre et graveur florentin : disposé par ordre historique suivant l'année où chaque pièce a été gravée : avec la vie de cet artiste, traduite de l'italien & enrichie de notes*, [En ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58216441.texteImage>, Paris: Chez l'auteur. Consulté le 18 novembre 2018. [1772]

OVIDE et Jean-Pierre NÉRAUDAU (2015). *Les métamorphoses*, Paris: Gallimard.

Sources secondaires

- ACADÉMIE FRANÇAISE (s.d.). *Jean DESMARETS de SAINT-SORLIN* , [En ligne], www.academie-francaise.fr/les-immortels/jean-desmarets-de-saint-sorlin?fauteuil=4&election=13-03-1634. Consulté le 21 janvier 2017.
- ANGOULVENT, Anne-Laure (1994). *L'esprit baroque*, 1ère édition, Paris: Presses universitaires de France.
- ARVILLA GREIST, Alexandra (2011). *Learning to draw, drawing to learn: theory and practice in Italian printed drawing books, 1600-1700*, Thèse de doctorat, Pennsylvanie: University of Pennsylvania.
- AYMONINO, Adriano et Anne VARICK LAUDER (2015). *Drawn from the Antique: artists & the classical ideal*, Catalogue d'exposition, Teylers Museum et Sir John Soane's Museum, Haarlem 11 mars au 31 mai 2015, Londres 25 juin au 26 septembre 2015, Londres: Sir John Soane's Museum.
- BALLERINI, Paola, Simonetta DI PINO GIAMBI et Maria Paola VIGNOLINI (1976). *Jacques Callot, Stefano Della Bella, dalle collezioni di stampe della Biblioteca degli Intronati di Siena*, Catalogue d'exposition, Siena, Palazzo Pubblico, 9 agosto-15 ottobre 1976, Firenze: Centro Di, piazza de' Mozzi 1r.
- BARUCCO, Pierre (1981). *Le maniérisme italien*, Paris: Presses universitaires de France.
- BARZMAN, Karen-Edis (2000). *The Florentine Academy and the early modern state: the discipline of disegno*, New York: Cambridge University Press.
- BAYARD, Marc (2010). *Rome-Paris, 1640 : transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, Rome : Académie de France à Rome, Paris : Somogy.
- BAZIN, Germain (1994). *Baroque et rococo*, Paris : Thames & Hudson.
- BÉGUIN, André (1978). *Dictionnaire technique et critique du dessin*, Bruxelles: Oyez.
- BELMAS, Élisabeth (2006). *Jouer autrefois : essai sur le jeu dans la France moderne (XVIe-XVIIIe siècle)*, Paris: Presses universitaires de France.
- BÉLY, Lucien (2005). *Louis XIV, le plus grand roi du monde*, Paris: Édition Jean-Paul Gisserot.
- BLUMENTHAL, Arthur (1984). *Giulio Parigi's stage designs: Florence and the early Baroque spectacle (volumes I and II- Italy)*, Thèse de doctorat, New York: New York University.
- BOHN, Babette et James M. SASLOW (2013). *A companion to Renaissance and Baroque art*, Chichester: Wiley-Blackwell.

- BOUFFARD-VEILLEUX, Mickaël (2013). *Le bon air et la bonne grâce : attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789)*, Thèse de doctorat, Montréal: Université de Montréal.
- BROOKS, Julian (2003). *Graceful and true: drawing in Florence c.1600*, Oxford: Ashmolean Museum.
- BRUNON, Hervé, Denis RIBOUILLAUT (2016). « Ut Pictura Hortus », Hervé Brunon et Denis Ribouillault (eds), *De la peinture au jardin*, Florence: Leo S. Olschki, Coll. « Giardini e paesaggio », p.1-26.
- BUSSAGLI, Marco (2012). *Comment regarder le dessin: histoire, évolution et techniques*, Paris : Hazan, Coll. « Guide des arts ».
- CAIROLA, Aldo (1976). «Introduzione», Paola Ballerini, Simonetta Di Pino Giambi et Maria Paola Vignolini (eds), *Jacques Callot, Stefano Della Bella, dalle collezioni di stampe della Biblioteca degli Intronati di Siena*, Catalogue d'exposition, Siena, Palazzo Pubblico, 9 août-15 octobre 1976, Firenze: Centro Di, piazza de' Mozzi 1r, p 11-20.
- CAMPBELL, Malcolm (1996). «Family matters: notes on Don Lorenzo and Don Giovanni de' Medici at Villa della Petraia», Matthias Winner, Victoria von Flemming, Sebastian Schutze et Hans Werner Henze (eds), *Ars naturam adiuvans*, Mayence: Éditions Philipp von Zabern, p. 505-513.
- CASTELLI, Silvia (2010). *Stefano della Bella (1610-1664): disegni della Biblioteca marucelliana di Firenze*, Catalogue d'exposition, Florence, 16 décembre 2010-16 mars 2011, Florence: Nicomp.
- CIPRIANI, Giovanni (1980). *Il mito etrusco nel rinascimento fiorentino*, Firenze: L.S. Olschki.
- COCHRANE, Eric W. (1973). *Florence in the forgotten centuries, 1527-1800: a history of Florence and the Florentines in the age of the grand dukes*, Chicago: University of Chicago Press.
- COLLOGNAT, Annie (2012). *Dictionnaire de la mythologie gréco-romaine : illustrée par les récits de l'Antiquité*, France: Éditions Omnibus.
- COTENSIN, Ismène (2011). « Maître et disciple dans les recueils de Vies d'artistes (Vasari et ses successeurs romains du XVIIe siècle) », *Figures du maître, de l'autorité à l'autonomie*, PUR, Janvier 2011, p.1-8.
- DACOS, Nicole (2012). *Voyage à Rome : les artistes européens au XVIe siècle*, Bruxelles: Fonds Mercator.

- DANIEL, Ladislav (2002). *The Florentines: art from the time of the Medici grand dukes*, Catalogue d'exposition, Senate of the Parliament of the Czech Republic in cooperation with Olomouc Museum of Arts National Gallery in Prague, Archdiocesan Museum in Olomouc and Gallery of Fine Arts in Cheb, 16 mai 2002- 6 avril 2003, Prague: Národní galerie v Praze.
- DEARBORN MASSAR, Phyllis (1971). *Presenting Stefano della Bella, Seventeenth-century Printmaker*, New York: The Metropolitan Museum of Art.
- DEARBORN MASSAR, Phyllis (1970). « Costume Drawings by Stefano della Bella for the Florentine Theater », *Master Drawings*, vol. 8, n° 3, p. 243-288.
- DEMPSEY, Charles (2009). « Disegno and logos, paragone and Academy », Peter M. Lukehart (ed), *The Accademia seminars: the Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, New Haven: National Gallery of Art, Yale University Press, p. 43-53.
- DE VESME, Alexandre et Phyllis DEARBORN MASSAR (1971). *Stefano Della Bella*, New York: Collectors Edition Ltd.
- DUBOST, Jean-François (2009). *Marie de Médicis : la reine dévoilée*, Paris: Payot.
- ÉDITIONS LAROUSSE (2008). *Ébauche*, [En ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ébauche/27228?q=%c3%a9bauche#693698>, Société des éditions Larousse, Paris-France.
- EDOUARD, Sylvène (2014). *Les devoirs du prince. L'éducation princière à la Renaissance*, Paris: Éditions Classiques Garnier.
- EMISON, Patricia A. (2006). *The simple art: printed images in an age of magnificence*, Durham, New Hampshire: Art Gallery, University of New Hampshire.
- FALLAY D'ESTE, Lauriane (2009). *Le Paragone : le parallèle des arts*, Paris: Klincksieck, Coll. « Parallèle des arts ».
- FARAGO, Claire J. (2009). *Re-reading Leonardo: the Treatise on painting across Europe, 1550-1900*, Farnham: Ashgate.
- FENLON, Iain (2010). « Continuities and discontinuities in seventeenth-century Medici court spectacle », Elena Fumagalli, Alessandro Nova et Massimiliano Rossi (eds), *Firenze milleseicentoquaranta: arti, lettere, musica, scienza*, Venise : Marsilio, p.117-132.
- FORLANI TEMPESTI, Anna (2014). « Giorgio Vasari and the Libro de' disegni: a paper museum or portable gallery », Maia Wellington Gahtan (ed), *Giorgio Vasari and the birth of the museum*, Burlington: Ashgate Publishing Company, p. 31-52

- FOWLER, Caroline O. (2012). *Between the heart and the mind: Ways of drawing in the seventeenth century*, Thèse de doctorat, New Jersey: Princeton University.
- FOWLER, Caroline O. (2016). *Drawing and the senses: an early modern history*, Turnhout, Belgium: Brepols.
- FULTON, Christopher B. (2006). *An earthly paradise: the Medici, their collection and the foundations of modern art*, Firenze: L.S. Olschki.
- GÁLDY, Andrea M. (2009). *Cosimo I. de' Medici as collector: antiquities and archaeology in sixteenth-century Florence*, Newcastle: Cambridge scholars.
- GREENBLATT, Stephen Jay (1984). *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press, Paperback edition.
- GRIVEL, Marianne (1986). *Le commerce de l'estampe à Paris au XVIIe siècle*, Genève: Librairie Droz.
- GRIVEL, Marianne (1998). « Les éditeurs parisiens de Stefano della Bella », Caroline Joubert (ed.), *Stefano della Bella 1610-1664*, Catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Caen, 4 juillet au 5 octobre 1998, Caen: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, p. 22 à 25.
- HAILLANT, Marie-Reine (2009). « La leçon de dessin: apprendre à dessiner à Rome au XVIIe siècle », *Dix-septième siècle*, vol. 244, n° 3, p. 535-554.
- HASKELL, Francis (1991). *Mécènes et peintres : l'art et la société au temps du baroque italien*, Paris: Gallimard.
- HASKELL, Francis et Nicholas PENNY (1981). *Taste and the antique: the lure of classical sculpture, 1500-1900*, New Haven: Yale University Press.
- ILG, Ulrike (2003). « Stefano della Bella and Melchior Lorck: the practical use of an artists' model book », *Master drawings*, vol. 41, n° 1, p. 30-43.
- JOHNSON, Charles (2001). *Stefano della Bella: Baroque printmaker. The I. Webb Surratt, Jr. print collection*, Richmond: Marsh Art Gallery, University of Richmond Museums.
- JOUBERT, Caroline (1998). *Stefano Della Bella 1610-1664*, Catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Caen, 4 juillet-5 octobre 1998, Caen: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.
- KEIZER, Joost (2011). « Michelangelo, drawing, and the subject of art », *The Art Bulletin*, vol.93, n° 3, p. 304-324.

- KOERNER, Joseph Leo (1993). *The moment of self-portraiture in German Renaissance art*, Chicago: University of Chicago Press.
- LAMBERT, Susan (1984). *Reading drawings: an introduction to looking at drawings*, New York: Pantheon Books.
- LEBRUN, François (2007). *Louis XIV, le roi de gloire*, Paris: Gallimard.
- LESTRINGANT, Frank (1994). *Mapping the Renaissance world: the geographical imagination in the age of discovery*, Los Angeles: University of California Press.
- LUKEHART, Peter M. (2009). *The Accademia seminars: the Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, New Haven: National Gallery of Art, Yale University Press.
- MAMONE, Sara (1998). « Le spectacle à Florence sous le regard de Stefano della Bella », Caroline Joubert (ed.), *Stefano della Bella 1610-1664*, Catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Caen, 4 juillet au 5 octobre 1998, Caen: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, p. 18 à 21.
- MAMONE, Sara (2007). « Courtoisies de cour et échanges d'artistes : créateurs théâtraux médicéens dans les cours européennes à l'âge baroque », Actes de colloque intitulé *The Russian Imperial court and Europe: dialogues of cultures: the state Hermitage 18-20 october 2007 selected materials*, Saint-Petersbourg : Izdatel stvo Gosudarstvennogo Ermitazha, p. 210-219.
- MCTIGHE, Sheila (2007). *The imaginary everyday: genre painting and prints in Italy and France, 1580-1670*, New York: Bownes Library.
- MELOT, Michel (1981). *Prints*, New York: Rizzoli.
- MELOT, Michel (2008). « Introduction », Sophie Raux, Nicolas Surlapierre, Dominique Tonneau-Ryckelynck (eds), *L'Estampe : un art multiple à la portée de tous?*, Actes de colloque, Janvier 2007, Villeneuve d'Ascq, France : Presses universitaires du Septentrion, p. 17-25.
- MICHAUD, Philippe-Alain (2005). *Comme le rêve le dessin : dessins italiens des XVIe et XVIIe siècles du Musée du Louvre*; Dessins contemporains du centre Pompidou, Paris: Éditions du Centre Pompidou; Éditions du Louvre.
- MINOR, Vernon Hyde (2016). *Baroque visual rhetoric*, États-Unis: University of Toronto Press.
- MORMICHE, Pascale (2013). *Devenir prince : l'école du pouvoir en France, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris: CNRS Éditions.

- NETCHINE, Ève (2009). *Jeux de princes, jeux de vilains*, Catalogue d'exposition, Bibliothèque nationale de France et Bibliothèque de l'Arsenal, 17 mars au 21 juin 2009, France: Bibliothèque nationale de France / Seuil.
- NICOLAÏDES, Kimon (1969). *The natural way to draw: a working plan for art study*, Boston: Houghton Mifflin.
- PEVSNER, Nikolaus (2014). *Academies of art, past and present*, Cambridge University Press. [1940]
- PITROLO, Daniele (2010). *Stefano della Bella (1610-1664) : les dessins dans le fonds de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris*, Paris: D. Pitrolo.
- PRÉAUD, Maxime (2013a). *Techniques de la gravure*, [En ligne], <http://www.expositions.bnf.fr/bosse/reperes/index2.htm>., Bibliothèque Nationale de France.
- PRÉAUD, Maxime (2013b). *La Taille-douce à Paris au XVIIe siècle ou « La Fortune de la France »*, [En ligne], <http://www.expositions.bnf.fr/bosse/reperes/index.htm>. Bibliothèque Nationale de France.
- REISS, Sheryl E. (2013). « A taxonomy of art patronage in Renaissance Italy », Babette Bohn et James M. Saslow (eds), *A companion to Renaissance and Baroque art*, Chichester: Wiley-Blackwell.
- RIBOUILLAULT, Denis (2010). *Le Jardin en représentation*, Actes du colloque organisé à Paris : 16 décembre 2010, Ministère de la Culture, Cité de l'architecture et du patrimoine, [En ligne], <https://webtv.citechaillot.fr/video/06-jardin-representation>. Consulté le 1er juillet 2017.
- RIBOUILLAULT, Denis (2013a). « Artiste ou espion ? Dessiner le paysage dans l'Italie du XVIe siècle », *Les carnets du paysage*; Acte Sud et l'école nationale supérieure de paysage, n° 24, p. 169-185.
- RIBOUILLAULT, Denis (2013b). *Rome en ses jardins : paysage et pouvoir au XVIe siècle*, Paris: CTHS : Institut national d'histoire de l'art, Coll. « L'art et l'essai, 12 ».
- RIBOUILLAULT, Denis (2015). « De la pratique au mythe : la figure du dessinateur dans les paysages de Claude Lorrain », Anne-Laure Imbert (ed.), *Regardeurs, flâneurs et voyageurs dans la peinture*, Paris : Publications de la Sorbonne, p. 147-168.
- RIBOUILLAULT, Denis (2016). « De la peinture au jardin (en passant par la poésie) : la vallée Giulia à Rome, de Michel-Ange à Poussin », Hervé Brunon et Denis Ribouillault (eds.), *De la peinture au jardin*, Florence: Leo S. Olschki, Coll. « Giardini e paesaggio », p.43-92

- RIBOUILLAULT, Denis (2018). « Hortus Academicus : les Académies de la Renaissance et le jardin », Michael Jakob (ed.), *Des jardins et des livres*, Catalogue d'exposition, Bodmer Foundation, Genève 29 avril au 9 septembre 2018, Genève: Métis Press, p. 23-34.
- ROCCASECCA, Pietro (2009). « Teaching in the studio », Peter Lukehart (ed.), *The Accademia seminars: the Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, New Haven: National Gallery of Art, Yale University Press, p. 123-159.
- ROSAND, David (2002). *Drawing acts: studies in graphic expression and representation*, Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- RUDEL, Jean (1979). *Technique du dessin*, Collection Que Sais-je?, Paris : Presses universitaires de France.
- SELBACH, Vanessa (2018). *La numérisation des gravures de Jacques Callot*, [En ligne], <http://www.blog.bnf.fr/gallica/index.php/2012/11/14/la-numerisation-des-gravures-de-jacques-callot/>, Équipe Gallica, Bibliothèque Nationale de France.
- SNODIN, Michael et Nigel LLEWELLYN (2009). *Baroque, 1620-1800: style in the age of magnificence*, London: V&A Publishing.
- SPIES-GANS, Paris Amanda (2017). « A Princely Education through Print: Stefano della Bella's 1644 Jeux de Cartes Etched for Louis XIV », *Getty Research Journal*, vol. 9, p. 1-22.
- STOICHIȚĂ, Victor Ieronim (1999). *L'instauration du tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes*, 2e édition, Genève : Droz, Coll. « Métapeinture à l'aube des temps modernes ».
- STOLTZ, Barbara (2012). « Disegno versus Disegno stampato printmaking theory in Vasari's Vite (1550-1568) in the context of the theory of disegno and the Libro de' Disegni », *Journal of Art Historiography*, n° 7, décembre 2012, p. 1-19.
- TAPIÉ, Victor Lucien (2002). *Le baroque*, 10e édition, Paris: Presses universitaires de France.
- VACCARO, Mary (2013). « Drawing in Renaissance Italy », Babette Bohn et James M. Saslow (eds.), *A companion to Renaissance and Baroque art*, Chichester: Wiley-Blackwell, p. 168-188.
- VAN CLEAVE, Claire (2007). *Dessins italiens de la Renaissance*, Paris: Édition de la Réunion des Musées Nationaux.
- VIATTE, Françoise (1974). *Dessins de Stefano Della Bella. Inventaire général des dessins italiens II*, Paris: Éditions des Musées Nationaux, Ministère des Affaires Culturelles.

- VIGARELLO, Georges (1978). *Le corps redressé : histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris: J.-P. Delarge.
- WAŻBIŃSKI, Zygmunt (2004). «Leonardo da Vinci e il suo ruolo nella storia della pittura paesaggistica», Sebastian Dudzik et Tadeusz J. Zuchowski (eds), *Pejzaż. Narodziny gatunku 1400-1600. Materiały sesji naukowej 23-24 x 2003*, Sztuka i Kultura, tome 5, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, p. 65-90.
- WELLINGTON GAHTAN, Maia (2014). *Giorgio Vasari and the birth of the museum*, Burlington: Ashgate Publishing Company.
- WHISTLER, Catherine (2003). « Artists, collectors and the appreciation of Florentine drawings of the early seventeenth century », Julian Brooks (ed), *Graceful and true, drawing in Florence c.1600*, Oxford: Ashmolean Museum, p.11-22
- WÖLFFLIN, Heinrich (1984). *Renaissance and baroque*, London: Collins.

Chronologie³⁸

1610 : naissance de Stefano della Bella;

1627: réalisation de l'estampe *Le Banquet des Piacevoli*, dédiée au prince Giovan Carlo de Medicis (Figure 8);

1629 : mécénat de Don Lorenzo de Médicis auprès de Stefano della Bella;

1630: Della Bella copie l'ouvrage de Leonardo de Vinci (*Trattato della pittura*);

1633: Della Bella quitte Florence pour Rome dans un objectif de formation;

1634 : création de l'estampe *Funérailles du prince Francesco de Médicis* (Figure 12);

1637 : Stefano della Bella retourne à Florence et conçoit *Le nozze degli dei* (Figure 29);

1639: Stefano della Bella quitte pour Paris avec le baron Alessandro del Nero;

1641: création des œuvres gravées pour la pièce *Mirame* et l'estampe *Siège de Arras, plan et vue* (Figure 9);

1644 : réalisation des jeux de cartes pour l'éducation de Louis XIV, en collaboration avec Desmarests de Saint-Sorlin;

1650 : retour de Della Bella à Florence; protection par son nouveau mécène Matthias de Médicis, frère du Grand-Duc. L'artiste quitte pour Rome la même année, en compagnie de Livin Mehus;

1656 : séjour à Rome en compagnie de Cosimo III de Médicis; réalisation des *Six grandes vues, dont quatre de Rome et deux de la campagne romaine* (Figure 2);

1664 : mort de l'artiste à Florence.

³⁸ Dates tirées de l'ouvrage du musée de Caen (Joubert 1998 : 130-136).

Figures



Figure 1. Stefano della Bella, *Le Vase de Médicis*, 1656, eau-forte, frontispice de la série *Six grandes vues, dont quatre de Rome et deux de la campagne romaine*, 28,6 x 27 cm, Metropolitan Museum of New York. Source : Metropolitan Museum (2018) www.metmuseum.org/art/collection/search/360097. Consulté le 16 janvier 2018



Le Vase de Médicis



Le Temple d'Antonin et le Campo Vaccino



Le Temple de la Concorde et le Forum Romain



L'Arc de Constantin et le Colisée



Deux cavaliers passant près d'un troupeau



La paysanne à cheval avec un enfant dans ses bras

Figure 2. Stefano della Bella, *Six grandes vues, dont quatre de Rome et deux de la campagne romaine*, 1656, eaux-fortes, 29-32 x 26-28 cm, Metropolitan Museum of New-York. Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne], <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360097>, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/377684>, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/377679>, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/377681>, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/413376>, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/413378>. Consulté le 25 janvier 2018.



Figure 3. Stefano della Bella, *L'Arc de Constantin et le Colisée*, 1656, eau-forte tirée de la série *Six grandes vues de Rome dont deux de la campagne romaine*, 32 x 26,9 cm, Metropolitan Museum of New York. Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne], www.metmuseum.org/art/collection/search/377681. Consulté le 25 janvier 2018.



Figure 4. Stefano della Bella, *Ten horsemen in three ranks*, 1625-1664, esquisse à la plume et encre brune, 4,4 cm x 3,3 cm, British Museum. Source : Trustees of the British Museum (2017), [En ligne], https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=714938&partId=1&searchText=Ten+horsemen+in+three+ranks&page=1. Consulté le 31 juillet 2018.



Figure 5. Stefano della Bella, *I principii del disegno*, eau-forte, frontispice du livre *I principii del disegno*, ca.1641, 13,3 x 16,3 cm, Metropolitan Museum of New-York. Source: Metropolitan Museum (2018), [En ligne] www.metmuseum.org/art/collection/search/412513. Consulté le 16 janvier 2018.



Figure 6. Stefano della Bella, *Le génie du dessin*, s.d., étude pour l'eau-forte *I principii del disegno*, plume et encre brune, 9,2 x 13,2 cm, Metropolitan Museum of New-York.
Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne],
www.metmuseum.org/art/collection/search/398986. Consulté le 16 janvier 2018.



Figure 7. Stefano della Bella, *Le pont et le château Saint-Ange à Rome*, 1633-36, dessin à la plume et encre brune, lavis brun, tracé préparatoire à la pierre noire, trait d'encadrement à la pierre noire, 1,48 x 2,13 cm, Fonds des dessins et miniatures, Cabinet des dessins, Musée du Louvre, Paris. © RNM Source : Musée du Louvre (2012). *Inventaire du département des Arts graphiques*, [En ligne], <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/9/341-Le-pont-et-le-chateau-Saint-Ange-a-Rome>. Consulté le 16 janvier 2018.

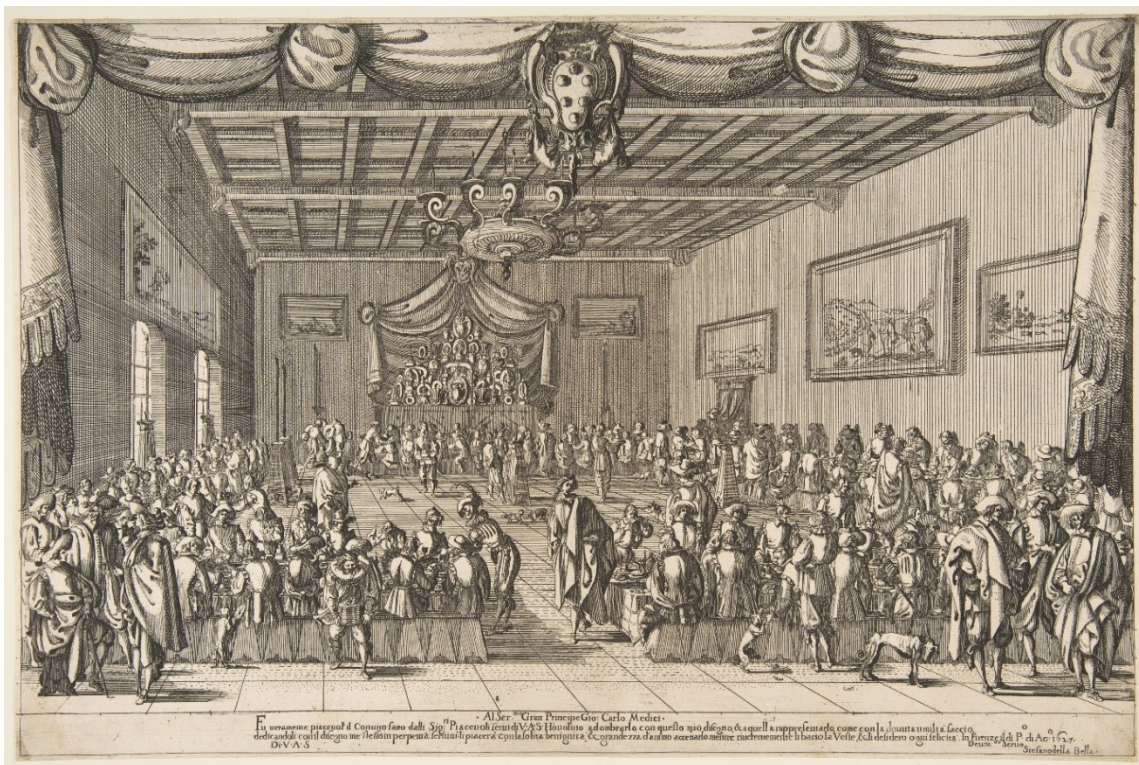


Figure 8. Stefano della Bella, *Le Banquet des Piacevoli*, 1627, eau-forte, 25,5 cm x 38,5 cm, Metropolitan Museum of New-York. Source: Metropolitan Museum (2018), [En ligne], www.metmuseum.org/art/collection/search/373937. Consulté le 16 janvier 2018.



Figure 9. Stefano della Bella, *Siège de Arras : plan et vue*, 1641, eau-forte, 39 x 52,8 cm, Metropolitan Museum of New-York. Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne], www.metmuseum.org/art/collection/search/382565. Consulté le 16 janvier 2018.



Figure 10. Stefano della Bella, *Amérique*, carte à jouer faisant partie du *Jeu de la Géographie*, 1644, eau-forte, 8,9 x 5,6 cm, Metropolitan Museum of New-York. Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne], www.metmuseum.org/art/collection/search/376692. Consulté le 16 janvier 2018.



Figure 11. Stefano della Bella, *Deucalion et Pyrrha*, carte à jouer faisant partie du *Jeu de la mythologie*, 1644, eau-forte, 8,8 x 5,8 cm, Metropolitan Museum of New-York.
 Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne],
www.metmuseum.org/art/collection/search/373886. Consulté le 16 janvier 2018.



Figure 12. Stefano della Bella, *Funérailles du prince Francesco de Médicis*, 1634, eau-forte, 29,5 x 21 cm, Metropolitan Museum of New-York. Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne], www.metmuseum.org/art/collection/search/373886. Consulté le 19 janvier 2018.



Figure 13. Inconnu, *Lorenzo de' Medici*, XVIIe siècle, portrait gravé, 39,1 x 56,6 cm.
Source : Wikimedia Commons (2017), [En ligne],
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Lorenzo_de%27_Medici_\(1599-1648\)?uselang=it](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Lorenzo_de%27_Medici_(1599-1648)?uselang=it). Consulté le 19 janvier 2018.

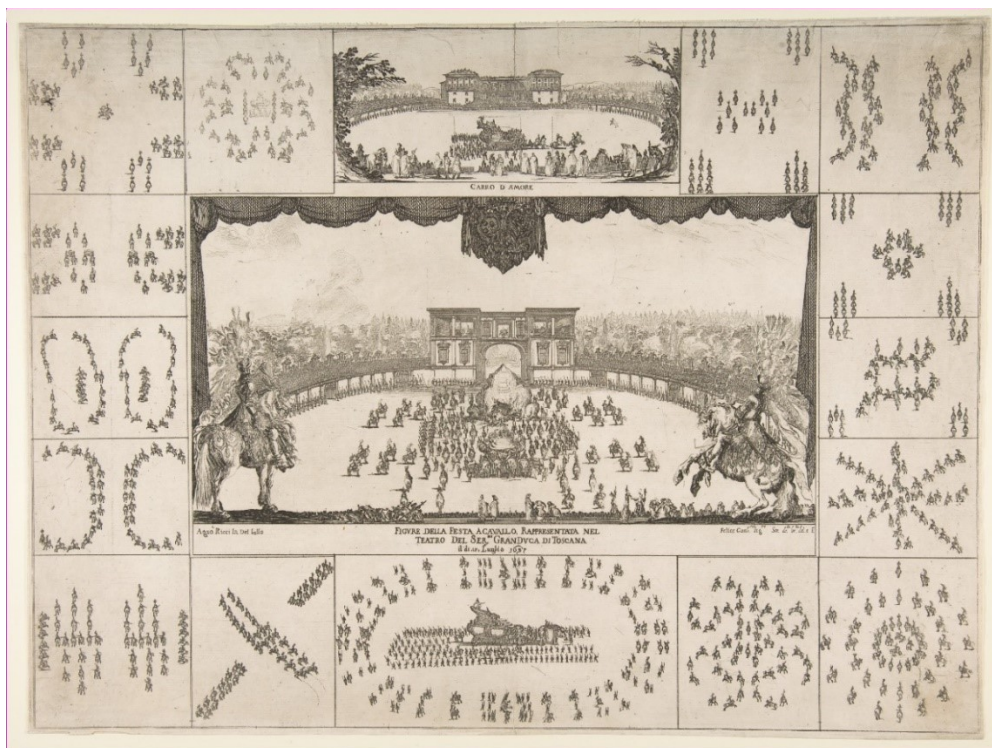


Figure 14. Stefano della Bella, *Carrousel à Florence pour le mariage du Grand-Duc Ferdinand II de Médicis*, 1637, eau-forte, 15,2 x 29,1 cm, Metropolitan Museum of New-York. Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne], www.metmuseum.org/art/collection/search/377887. Consulté le 24 janvier 2018.



Figure 16. Stefano della Bella, *Étude pour le costume du poète*, 1625-1664, dessin faisant partie d'un album, plume et encre brune, lavis brun, 27,7 x 19,4 cm, British Museum, Londres. Source : Trustees of the British Museum (2017), [En ligne], www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectid=714914&partid=1&searchText=stefano+della+bella+costume&page1. Consulté le 26 janvier 2018.



Figure 17. Stefano della Bella, *Étude pour un costume d'homme à rayures*, 1625-1664, dessin faisant partie d'un album, plume et encre brune, pierre noire et ajout d'aquarelle, 25,5 x 17,7 cm, British Museum, Londres. Source : Trustees of the British Museum (2017), [En ligne], www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=714897&partId=1&searchText=stefano+della+bella+costume&page1. Consulté le 25 janvier 2018.



Figure 18. Stefano della Bella, *carte de Clovis le Grand*, 1644, carte faisant partie de l'ensemble *Cartes des Rois de France*, eau-forte, 8,7 cm x 5,5 cm, British Museum, Londres. Source : Trustees of the British Museum (2017), [En ligne], http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1499451&partId=1&searchText=stefano+della+bella+grand&page=1. Consulté le 28 juillet 2018.



Figure 19. Stefano della Bella, *Diverse Figure e Paesi*, 1649, eau-forte, frontispice de l'ensemble *Diverse Figure e Paesi*, 9,2 cm x 16,9 cm, Metropolitan Museum of New York. Source: Metropolitan Museum (2018), [En ligne], <https://metmuseum.org/art/collection/search/410320>. Consulté le 1^{er} décembre 2018.



Figure 20. Stefano della Bella, *A peasant woman*, 1649, eau-forte faisant partie de la série *Diverse Figure e Paesi*, 9,4 cm x 15,8 cm, Metropolitan Museum of New York. Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne], <https://metmuseum.org/art/collection/search/410321>. Consulté le 1^{er} décembre 2018.



Figure 21. Stefano della Bella, *A polish man in a long robe*, 1649, eau-forte faisant partie de la série *Diverse Figure e Paesi*, 9,4 cm x 15,6 cm, Metropolitan Museum of New York. Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne], <https://metmuseum.org/art/collection/search/410331>. Consulté le 1^{er} décembre 2018.



Figure 22. Stefano della Bella, *Diverses têtes et figures*, 1650, eau-forte, frontispice de l'ensemble *Diverses têtes et figures*, 9 x 7,1 cm, Metropolitan Museum of New York. Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne], <https://metmuseum.org/art/collection/search/412510>. Consulté le 10 janvier 2018.



Figure 23. Inconnu, *Le Vase de Médicis*, v50 ans avant J-C, cratère en marbre grec sculpté de bas-reliefs, vue côté gauche, 173 x 135 cm, Galerie Uffizi, Florence © Alexandra Le Corné, 19 avril 2017



Figure 24. Inconnu, *Le Vase de Médicis*, v50 ans avant J-C, cratère en marbre grec sculpté de bas-relief, vue de face, 173 cm de hauteur x 135 cm de diamètre, Galerie Uffizi, Florence © Alexandra Le Corné, 19 avril 2017



Figure 25. Stefano della Bella, *Cosimo III de Médicis dessinant le Vase de Médicis*, étude pour l'eau-forte *Le Vase de Médicis*, c.1656, encre et craie noire, 14 x 11,1 cm, Royal Collection Trust, Angleterre. Source : Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018, [En ligne], <https://www.rct.uk/collection/904649/cosimo-iii-demedici-drawing-the-medici-vase>. Consulté le 16 janvier 2018.



Figure 26. Stefano della Bella, *Un jeune homme dessinant près d'une chandelle*, 1650, esquisse à l'encre et à la craie noire, 9,7 x 16 cm, Royal Collection Trust, Angleterre. Source : Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018, [En ligne], <https://www.rct.uk/collection/904676/a-boy-drawing-by-candlelight>. Consulté le 16 janvier 2018.



Figure 27. Stefano della Bella, *L'entrée de l'Ambassadeur de Pologne à Paris 1645*, 1645, esquisse à l'encre et à la craie noire, 23 x 48,4 cm, British Museum, Angleterre. Source : Trustees of the British Museum (2017), [En ligne], http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=stefano+della+bella+drawing&page=2. Consulté le 10 octobre 2018.



Figure 29. Stefano della Bella, *Nozze degli dei*, 1637, eaux-fortes, trois premières feuilles (scènes) d'une série de sept, 20-21 x 18-29 cm, Metropolitan Museum of New York. Source : Metropolitan Museum (2018), [En ligne], <https://metmuseum.org/art/collection/search/412692>, <https://metmuseum.org/art/collection/search/412697>, <https://metmuseum.org/art/collection/search/412704>. Consulté le 10 octobre 2018.

